

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

(Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών)

*Σκηνοθετικά Ζητήματα στις «Χοηφόρες» του Αισχύλου*

ΜΕΛΗ ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

ΔΑΝΙΗΛ ΙΑΚΩΒ (επόπτης)

ΑΝΤΩΝΗΣ ΡΕΓΚΑΚΟΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΖΙΦΟΠΟΥΛΟΣ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2012

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιεχόμενα.....	2
Πρόλογος.....	3
Το αρχαίο ελληνικό θέατρο.....	5
Το θέατρο του Αισχύλου .....	7
Οι «Χοηφόρες».....	8
Ανάλυση της τραγωδίας κατά στίχον.....	11
Περίληψη – Abstract.....	45
Βιβλιογραφία.....	46

## Πρόλογος

Η ενασχόληση με τα σκηνοθετικά ζητήματα αποτελούν έναν από τους πλέον ενδιαφέροντες τομείς όσον αφορά τη μελέτη των αρχαίων τραγωδιών, αφού καλούνται να εντοπίσουν και να «αποκρυπτογραφήσουν» τις σκηνικές οδηγίες του αρχαίου δραματουργού μέσα από το κείμενο που έφτασε σε μας ως λογοτεχνικό έργο, ήταν όμως από τη φύση του προορισμένο για παρουσίαση πάνω στη σκηνή. Και οι «Χοηφόρες» παρουσιάζουν ένα ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον, πρώτον γιατί αποτελώντας μέρος της μοναδικής σωζόμενης τριλογίας, της «Ορέστειας», επιτρέπουν τη σύγκριση ανάμεσα στις σκηνοθετικές απαιτήσεις και για τα τρία έργα, που θα παρουσιάζονταν το ένα μετά το άλλο πάνω στην ίδια σκηνή, αλλά και γιατί παρατηρούμε αναλογίες ανάμεσα σε σκηνές των «Χοηφόρων» και του «Αγαμέμνονα» που προηγήθηκε, όπως η δολοφονία του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας από τον Ορέστη και του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμίστρα αντίστοιχα. Επιπρόσθετα ο χειρισμός του ίδιου μύθου τόσο από το Σοφοκλή όσο και από τον Ευριπίδη επιτρέπει την άντληση επιπλέον συμπερασμάτων για τον τρόπο χειρισμού του σκηνικού χώρου.

Σε καμία περίπτωση δεν διατείνομαι ότι η παρούσα εργασία περιλαμβάνει εξαντλητική ανάλυση και ερμηνεία των σκηνοθετικών ζητημάτων των «Χοηφόρων», παρουσιάζει ωστόσο τα βασικότερα από αυτά, καθώς και τις ερμηνείες που προτάθηκαν από σημαντικούς μελετητές.

Κλείνοντας, δεν μπορώ παρά να ευχαριστήσω θερμά και από καρδιάς τον επόπτη καθηγητή μου κατά την εκπόνηση της παρούσας διατριβής, κύριο Δανιήλ Ιακώβ, για τις πολύτιμες συμβουλές και παρατηρήσεις του, το χρόνο που μου διέθεσε και την υπομονή του, καθώς και τους φίλους και συγγενείς που στάθηκαν δίπλα μου στο διάστημα της συγγραφής.

Μπατσίλα Χριστίνα

## Το αρχαίο ελληνικό θέατρο

Η προσπάθεια ανασύνθεσης του τρόπου με τον οποίο παραστάθηκε ένα από τα έργα του αρχαιοελληνικού θεάτρου που έχουν σωθεί είναι καταδικασμένη να συναντήσει πολλά εμπόδια. Όπως αναφέρει ο Baldry<sup>1</sup>, οι αρχαίοι Έλληνες τραγικοί δημιουργούσαν τα έργα τους πρωταρχικά για παράσταση και όχι για ανάγνωση. Η περίπτωση, το σκηνικό, η παράσταση και μαζί το κείμενο, όλα ήταν αλληλένδετα στοιχεία του τελικού αποτελέσματος που ο συγγραφέας είχε στο μυαλό του. Στην τραγική ποίηση εξάλλου, σε αντίθεση με τη λυρική και την επική, ο ποιητής είναι απών. Το σκηνικό και η υπόθεση πρέπει να προκύψουν από τη δράση, έτσι όπως εξελίσσεται στο θέατρο.<sup>2</sup>

Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Αθήνα γίνονταν κατά τη διάρκεια των «ενάστει» Διονυσίων, στο θέατρο που ήταν αφιερωμένο στο θεό Διόνυσο και βρισκόταν στους πρόποδες της Ακρόπολης. Η όψη του θεάτρου στο ιερό του Διονυσίου Ελευθερέως στην Αθήνα το έτος 458 π.Χ. δεν μπορεί να τεκμηριωθεί με ασφάλεια. Εκείνη την εποχή πολύ μικρό μέρος του θεάτρου ήταν πέτρινο. Εκεί μπορούμε να δούμε το γενικό σχήμα και το χαρακτήρα του γνήσιου, του πρώτου σκηνικού του δράματος. Οι δομές του 5<sup>ου</sup> αιώνα στο θέατρο ήταν στο μεγαλύτερο βαθμό ξύλινες και ελάχιστα ίχνη τους έχουν απομείνει. Αυτό που υπάρχει είναι μια μεγάλη συλλογή από λίθινα κατάλοιπα από μεταγενέστερα στάδια της ιστορίας του θεάτρου μέχρι τα αυτοκρατορικά χρόνια της ρωμαϊκής κυριαρχίας.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> H.C. Baldry, *The greek tragic theatre*, London, Chatto and Windus, 1971, σελ.1

<sup>2</sup> J.R. Green, *Theatre in ancient greek society*, London : Routledge 1994, σελ.16

<sup>3</sup> H.C. Baldry ό.π., σελ.8

Βασικό χαρακτηριστικό του αρχαιοελληνικού δράματος και η πλέον σημαντική σκηνική του σύμβαση είναι η χρήση της μάσκας από τους υποκριτές. Μια παράμετρος που ευνοεί τη χρήση της μάσκας είναι το γεγονός ότι στο αρχαιοελληνικό δράμα έναν βασικό ρόλο μπορούσαν να τον ερμηνεύσουν διαφορετικοί υποκριτές κατά τη διάρκεια μιας παράστασης. Αυτός ο τεμαχισμός της προσωπικότητας του ηθοποιού απαιτεί κάποιου είδους συνέχεια, για να έχει νόημα η ιστορία. Αυτή η συνέχεια παρέχεται από το κοστούμι και τη μάσκα- κατά κάποιον τρόπο αυτά αποτελούν το χαρακτήρα. Δεν ξέρουμε τίποτα σχεδόν για τις μάσκες του 5<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι ήταν απλές και εύκολα αναγνωρίσιμες. Πίσω από τη μάσκα ο ηθοποιός θα μπορούσε να προσαρμοστεί στο ρόλο χωρίς επιπτώσεις.<sup>1</sup> Οι υποκριτές έπρεπε να εκτελέσουν διάφορους ρόλους μέσα σε ένα έργο – ειδικά ο δευτεραγωνιστής και ο τριταγωνιστής. Αυτό όμως ήταν μικρότερος άθλος από ότι ακούγεται, αφού αυτοί οι χαρακτήρες ήταν έντεχνες προσωποποιήσεις τυπικών χαρακτήρων που επανεμφανίζονταν τροποποιημένοι από έργο σε έργο.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Arnott Peter D., *Public and performance in the ancient greek theatre*, London&New York: Routledge 1989, p.166

<sup>2</sup> Sifakis G.M., «Children in greek tragedy», *BICS* 26 (1979):68-77, p.74

### Το θέατρο του Αισχύλου

Σύμφωνα με τον Herington<sup>1</sup>, το αρχαίο θέατρο στο οποίο παρίστανε τα δράματά του ο Αισχύλος αποτελούνταν ήδη από τα τρία κύρια στοιχεία των θεάτρων που σώζονται – ορχήστρα, χώρος θεατών (κυρίως θέατρο), και σκηνή - αλλά πρέπει να ήταν κατασκευασμένα από λιγότερο ανθεκτικά υλικά και με λιγότερη επεξεργασία.

Η σκηνή την εποχή του Αισχύλου ήταν σίγουρα κατασκευασμένη από φθαρτά υλικά, όπως ξύλο ή καραβόπανο. Η παρουσία της φαίνεται απολύτως απαραίτητη στο κείμενο της Ορέστειας όπου τα πρόσωπα πρέπει να μπαίνουν και να βγαίνουν συχνά από μια σκηνή που βρίσκεται στο βάθος και παριστάνει είτε παλάτι είτε στις «Ευμενίδες» ναό και όπου ένα τουλάχιστον πρόσωπο μιλάει από τη στέγη του παλατιού. Το γεγονός ωστόσο ότι η σκηνή ήταν απαραίτητη για την Ορέστεια για να λειτουργήσει διαδοχικά ως το παλάτι των Ατρείδων στο Άργος, ο ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς και ο ναός της Αθηνάς στην Αθήνα δεν χρησιμεύει για να επιβεβαιώσει ή να αναιρέσει την ύπαρξή της στα υπόλοιπα έργα.<sup>2</sup>

Ας προστεθεί επίσης ότι όλα τα σωζόμενα έργα του Αισχύλου υποδηλώνουν την ύπαρξη στην εποχή του των παρόδων. Μέσα από αυτές τόσο οι χοροί όσο και οι υποκριτές πρέπει κανονικά να εισέρχονταν και να έφευγαν από την ορχήστρα, η οποία αποτελούσε αναμφίβολα το κέντρο της παράστασης.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> John Herington, *Αισχύλος*, μετάφραση Μαρία Γιούνη, Θεσσαλονίκη 1988, σελ.40

<sup>2</sup> Canavan, John Peter, *Studies in the staging of Aeschylean tragedy*, Columbia University, Ph.D., 1972, σελ.10

<sup>3</sup> Herington, ό.π., σελ.40

### Χοηφόρες

Η «Ορέστεια» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 458, αποτελούμενη από τον «Αγαμέμνονα», τις «Χοηφόρες» και τις «Ευμενίδες», με σατυρικό δράμα τον «Πρωτέα». Η σκηνοθεσία της τριλογίας απέκτησε μεγαλύτερη ελευθερία και μεγαλύτερο πλούτο απέναντι στα παλαιότερα έργα. Ο τρίτος υποκριτής χρησιμοποιείται άφθονα, έστω κι αν είμαστε ακόμα μακριά από τις πραγματικές σκηνές τριών προσώπων.<sup>1</sup>

Φαίνεται από τη συζήτηση στον «Αγαμέμνονα» και το Σχόλιο στο στ.1124 των «Βατράχων» του Αριστοφάνη ότι ο τίτλος της τραγωδίας ήταν πάντα «Χοηφόρες», ή τουλάχιστον από τόσο παλιά όσο φτάνει η παράδοση.<sup>2</sup>

Ο πρόλογος των Χοηφόρων σώζεται μόνο στο τελευταίο του μέρος, ενώ το υπόλοιπο έχει χαθεί στο κενό του Μεδίκειου Κώδικα, το οποίο αρχίζει μετά το στίχο 1159 του «Αγαμέμνονα». Υπάρχουν ωστόσο παραθέματα αρκετά για να διασαφηθεί το περιεχόμενο και το ήθος του τμήματος αυτού<sup>3</sup>, η παρωδία του δηλαδή στους «Βατράχους» του Αριστοφάνη (στ.1126 -28, 1172-73) και παραθέματά του που συναντώνται στα αρχαία Σχόλια.

Ο Hammond ( Hammond N.G.L., "The conditions of dramatic production to the death of Aeschylus", GRBS 13 (1972), 387 – 450) υποστηρίζει ότι στο θέατρο του Διονύσου την εποχή πριν τον Περικλή υπήρχε μια προεξοχή βράχου από φυσικό

---

<sup>1</sup> Lesky, Albin, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετάφραση Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη 1972, σελ. 371

<sup>2</sup> Rose, H.J., *A commentary on the surviving plays of Aeschylus*, vol.2, Amsterdam, 1958, σελ.120

<sup>3</sup> Lesky, Albin, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1990, σελ. 202 - 203



ασβεστόλιθο, στην ανατολική πλευρά της ορχήστρας, στα βόρεια της ανατολικής παρόδου της, που λειτουργούσε ως φυσική εξέδρα για τους υποκριτές. Αυτή η προεξοχή λειτούργησε ως ο «πάγος» όπου στεκόταν η «κοινοβωμία» στις «Ικέτιδες» και τα αγάλματα των θεών στους «Επτά επί Θήβας», και η ίδια προεξοχή θα συμβόλιζε τον τάφο του Δαρείου στους «Πέρσες» και του Αγαμέμνονα στις «Χοηφόρες». Πρέπει ωστόσο να διατηρήσουμε τις αμφιβολίες μας για ένα σκηνικό στο οποίο «το οπτικό κέντρο για το πρώτο μέρος του έργου (Hammond, 437)» βρίσκεται στην πραγματικότητα στην περιφέρεια του θεάτρου και στο οποίο «ο ηθοποιός στον «πάγο» μιλώντας σε κάποιον στην ορχήστρα θα είναι σε θέση πλάγια ως προς το κοινό, ή τουλάχιστον μερικώς πλάγια» (Hammond, 422). Ο Arnott παρουσιάζει μια διαφορετική οπτική, ότι ένας βωμός μπροστά από την κεντρική πόρτα ήταν μόνιμο χαρακτηριστικό της αρχαιοελληνικής σκηνής και ότι χρησίμευε ως τάφος στους «Πέρσες», τις «Χοηφόρες» και άλλα έργα. Είναι αλήθεια ότι οι βωμοί χρησιμοποιούνται τακτικά στις σωζόμενες τραγωδίες και δεν είναι δύσκολο να πιστέψουμε ότι όταν δεν ήταν απαραίτητοι απλά τους αγνοούσαν. Αλλά αν υπάρχει ένας μικρός βωμός, όπως πιστεύει ο Arnott, και όπως θα πρέπει να ήταν, για να μπορεί το κοινό να βλέπει τη θύρα, είναι δύσκολο να φανταστούμε πως ο Δαρείος κρύφτηκε πίσω του στους «Πέρσες», ενώ για να δεχτούμε μια τέτοια διαρρύθμιση στις «Χοηφόρες» σημαίνει ότι θυσιάζουμε το λειτουργικό χωρισμό του βωμού και της θύρας του παλατιού.

Με την υπόθεση ότι η παράσταση ανέβηκε με τρεις υποκριτές, διάφορες διανομές των ρόλων είναι πιθανές. Ο πιο σημαντικός ρόλος, του Ορέστη, είναι αρκετός για τον πρωταγωνιστή, με τον δευτεραγωνιστή να αναλαμβάνει τους επόμενους πιο σημαντικούς ρόλους, της Κλυταιμίστρας και της Ηλέκτρας. Ο τριταγωνιστής μπορεί

να έπαιξε όλους τους εναπομείναντες ρόλους, τον Πυλάδη, την Τροφό, τον Αίγισθο και τον Θεράποντα. Ωστόσο ο Αίγισθος και η Τροφός θα μπορούσαν, θεωρητικά τουλάχιστον, να παιχτούν από οποιονδήποτε από τους τρεις υποκριτές.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Garvie, A.F., *Aeschylus, Choephoroi, With introduction and Commentary*, Clarendon Press, Oxford, 1986, σελ. xli - liii

### Ανάλυση κατά στίχο

Οι πρώτοι 20 στίχοι αποτελούν τον Πρόλογο της τραγωδίας. Από τον πρώτο στίχο έχουμε την είσοδο του Ορέστη, μια επιστροφή που όπως παρατηρεί ο Taplin<sup>1</sup>, έχει ήδη προβλεφθεί στον «Αγαμέμνονα» και επομένως η είσοδός του σκηνή δεν είναι μια απλή είσοδος για να ξεκινήσει το έργο, αλλά κίνηση εκ των προτέρων εμποτισμένη με δραματικό νόημα.

Στο **στίχο 4** συναντάμε την αναφορά στον τάφο του Αγαμέμνονα που θα κυριαρχήσει στο πρώτο μέρος του έργου.<sup>2</sup> Το ὄχθω πιθανόν παραπέμπει σε ταφικό λοφίσκο, όπως για παράδειγμα στους «Πέρσες», στ.647, 659<sup>3</sup>

Ο **στίχος 6** πιθανόν να άρχιζε με ένα τίθημι. Ο Ορέστης εκτελεί δύο τελετουργικά. Ήταν εθιμική συνήθεια να αφιερώνονται τα μαλλιά ενός νέου άντρα, ή ένας βόστρυχος, σε ένα θεό, συνήθως στον τοπικό θεό – ποταμό. Η κοπή των μαλλιών για τους νεκρούς ήταν επίσης ένα κοινό επικήδειο τελετουργικό.<sup>4</sup>

Η χειρονομία που περιγράφεται στο **στίχο 9** εικονογραφείται σε αγγεία και ζωγραφισμένες πλάκες, που δείχνουν άνδρες που θρηνούν να σηκώνουν το δεξί τους χέρι με την παλάμη προς τα έξω<sup>5</sup>

Στους **στίχους 11-12** συναντάμε το «φάρεσιν μελαγχίμοις πρέπουσα» - «ταιριαστή με τους μαύρους μανδύες». Το ρήμα, που είναι πολύ συχνό στον Αισχύλο, αποτελεί ένδειξη της εξωτερικής εμφάνισης για οτιδήποτε που ξεχωρίζει.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Taplin, ό.π., σελ.333

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ. 47

<sup>3</sup> Rose, ό.π., σελ.121

<sup>4</sup> Rose, ό.π., σελ.121

<sup>5</sup> Garvie, ό.π., σελ.51

<sup>6</sup> Garvie, ό.π., σελ.52

Στους **στίχους 17-18** το πένθει λυγρῶ οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η Ηλέκτρα τραβάει την προσοχή με τα εξωτερικά σημάδια του πένθους. Πιθανότατα είναι ντυμένη στα μαύρα, γιατί για τους Αθηναίους αυτό είναι το χρώμα του πένθους.<sup>1</sup>

Από το **στίχο 19** δεν είναι απαραίτητο ο Ορέστης και ο Πυλάδης να βρίσκονται εκτός του οπτικού πεδίου της Ηλέκτρας και του Χορού. Απλώς στέκονται στο πλάι και μάλλον προς τα πίσω μέχρι το στ.212 οπότε ξαναμπαίνουν στη δράση.<sup>2</sup>

Στους **στίχους 20-21** συναντάμε το πρώτο παράδειγμα μιας δραματικής σύμβασης που είναι συχνότερη στην κωμωδία παρά στην τραγωδία: ένας χαρακτήρας στέκεται στο πλάι για να παρατηρήσει χωρίς να γίνεται αντιληπτός τη δραστηριότητα ενός άλλου χαρακτήρα ή του Χορού. Το αν η κωμωδία πήρε τη σύμβαση από την τραγωδία αποτελεί αντικείμενο συζήτησης, σίγουρα όμως η κωμωδία τη χειρίζεται διαφορετικά. Στην τραγωδία δεν υπάρχουν στίχοι που να απευθύνονται στο κοινό από έναν ωτακουστή και σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις η προσοχή του κοινού μοιράζεται ανάμεσα σε αυτόν και αυτούς που παρατηρεί. Εδώ ο Ορέστης πιθανότατα αποσύρεται πλήρως από το οπτικό πεδίο του κοινού πίσω από τον τάφο.<sup>3</sup>

Το έκποδών σημαίνει «χωρίς να τον βλέπουν οι γυναίκες», τις οποίες δεν είναι ακόμα έτοιμος να συναντήσει. Ούτε εδώ ούτε και αργότερα λαμβάνονται προφυλάξεις για να μην τον δουν ή τον ακούσουν από το παλάτι, το οποίο επομένως υποτίθεται ότι είναι αρκετά μακριά. Το γεγονός ότι αργότερα ο Ορέστης και ο Πυλάδης περπατάνε μέχρι την πόρτα του χωρίς καμία ένδειξη αλλαγής της σκηνής δεν αποτελεί επιχείρημα εναντίον αυτού.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Rose, ό.π., σελ.122

<sup>2</sup> Hogan, ό.π., σελ.107

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.53

<sup>4</sup> Rose, ό.π., σελ.122

Το «σταθῶμεν ἐκποδῶν» του στ. 20 για τον Taplin<sup>1</sup> υποδεικνύει ότι απλώς υποχώρησαν στο παρασκήνιο. Είναι πιθανόν να υπήρχε κάποιο σκηνικό όπου θα μπορούσαν να κρυφτούν. Το πιθανότερο όμως είναι, μιας και η σκηνή στο σημείο αυτό του έργου δεν αναπαριστά το παλάτι, να κρύφτηκαν στην είσοδο. Δεν μπορεί να το πει κανείς με σιγουριά, αλλά πιθανότατα μπορεί να απορριφθεί η εναλλακτική που πρότειναν κάποιοι σχολιαστές, ότι δηλαδή έφυγαν από μια πάροδο. Όταν ο Ορέστης επεμβαίνει στο στ.212, το κάνει ξαφνικά και καθιστά εμφανές ότι άκουσε αυτά που προηγήθηκαν, άρα δεν είναι εύλογο να υποτεθεί ότι διέσχισε ολόκληρη την πάροδο πριν το στίχο αυτό.<sup>2</sup>

Στο **στίχο 21** αρχίζει η Πάροδος, με την είσοδο του Χορού, που αποτελείται από οικιακές δούλες, φερμένες ίσως από την Τροία από τον Αγαμέμνονα, όπως υπονοείται στη συνέχεια στους στίχους 76-77. Φορώντας μαύρους πένθιμους χιτώνες<sup>3</sup>, μεταφέρουν χοές για τον νεκρό βασιλιά, τον οποίο θρηνούν με τον παραδοσιακό τρόπο, χτυπώντας το πρόσωπο, τραβώντας τα μαλλιά και σκίζοντας τα ρούχα τους.<sup>4</sup> Όπως σημειώνει ο Rose<sup>5</sup>, πρέπει να θεωρήσουμε ότι τα μέλη του Χορού προχωρούν στη σκηνή εκτελώντας τις χαρακτηριστικές αυτές χειρονομίες του θρήνου. Όσο για τις χαρακίες στο πρόσωπο που αναφέρουν, πρέπει να θεωρήσουμε ότι επρόκειτο για κόκκινα σημάδια στις μάσκες του Χορού που παρέμειναν ορατά σε

---

<sup>1</sup> Taplin, ό.π., σελ.334-336

<sup>2</sup> Taplin, ό.π., σελ.334-336

<sup>3</sup> Pickard – Cambridge, Arthur, sir, The dramatic festivals of Athens, 2nd edition by John Gould and D.M. Lewis, Oxford: Clarendon Press, 1968, σελ.209

<sup>4</sup> Hogan, ό.π., σελ.107

<sup>5</sup> Rose, ό.π., σελ.123

όλη τη διάρκεια του έργου, εκτός κι αν επρόκειτο για σημάδια που εξαρχής έπρεπε να φανταστούν οι θεατές χωρίς να τα βλέπουν<sup>1</sup>.

Ο πρώτος στίχος του Χορού, «ιάλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν» προδιαθέτει για είσοδο απευθείας από την πόρτα της σκηνής. Ωστόσο η μακρά αναγγελία της προσέγγισής τους ισχυροποιεί την υπόθεση για είσοδο του Χορού από την πάροδο. Ο Hermann υποστήριξε ότι η Ηλέκτρα δεν μπήκε μαζί με το Χορό, αλλά μετά το άσμα, στο στ.84. Αυτό αμφισβητείται από το γεγονός ότι περιλαμβάνεται στην αναγγελία των στ.16-18. Επιπλέον, το «προπομπούσα» του στ.23 υπονοεί ότι ο Χορός συνοδεύει την Ηλέκτρα.<sup>2</sup>

Δεν υπάρχει καμία νέα είσοδος μετά την Πάροδο, όπως ίσως θα ήταν αναμενόμενο, και αυτό συμβαίνει διότι η Ηλέκτρα είχε εισέλθει μαζί με το Χορό αλλά παρέμεινε σιωπηλή μέχρι τώρα.<sup>3</sup>

Στο **στίχο 95** το «στέφη» σημαίνει πιθανότατα προσφορές. Τα στεφάνια ήταν τόσο κοινή μορφή προσφορών που το όνομα φαίνεται ότι και τώρα και τότε ότι εκτεινόταν για να σημαίνει οποιοδήποτε θυσιαστικό υλικό.<sup>4</sup>

**Στ.106:** βωμὸν ὤς: με σεβασμό, σαν να ήταν βωμός. Το ότι την εποχή του Αισχύλου ένας τάφος δεν θα μπορούσε να είναι βωμός γίνεται εμφανές από τους στ. 887-88 στις «Θεσμοφοριάζουσες» του Αριστοφάνη, όπου η γριά γυναίκα σοκάρεται από την ασέβεια του να αποκαλείται ένας τάφος βωμός<sup>5</sup>

Στο **στίχο 164** αρχίζει η σκηνή της αναγνώρισης. Η Ηλέκτρα, αφού έχυσε τις χοές, έμεινε για κάποιο διάστημα στον τάφο ατενίζοντας το μικρό αντικείμενο στην άκρη του

<sup>1</sup> Pickard – Cambridge, Arthur, sir, The dramatic festivals of Athens, 2nd edition by John Gould and D.M. Lewis, Oxford: Clarendon Press, 1968, σελ.173

<sup>2</sup> Taplin, ό.π., σελ.336-337

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.67

<sup>4</sup> Rose, ό.π., σελ.129-130

<sup>5</sup> Rose, ό.π., σελ. 130

και κάποια σημάδια στο έδαφος. Τώρα στρέφεται στο Χορό.<sup>1</sup> Αναφέρει τον βόστρυχο και την ομοιότητα που παρατηρεί με τον Ορέστη, που ωστόσο δεν κατονομάζεται ακόμα. Στο στίχο 174 η μεταφορά με το όμοπτερος υπονοεί ότι τα μαλλιά είναι για τον άνθρωπο ότι τα φτερά για τα πτηνά. Αυτό είναι το δεύτερο στάδιο του συλλογισμού της Ηλέκτρας: « Αυτά τα μαλλιά δεν μπορεί να προέρχονται από κάποιον που ζει στο παλάτι (γιατί ξέρω ότι δεν είναι δικά μου και η Κλυταιμίστρα δεν θα έκανε τέτοια προσφορά). Αλλά μοιάζουν με τα δικά μου, άρα πρέπει να είναι από το μόνο άλλο μέλος της οικογένειας, τον Ορέστη». Προφανώς δεν έχει αδερφές στην αισχύλεια εκδοχή του μύθου. Σε κάθε περίπτωση δεν αναφέρονται και δεν τις λαμβάνει υπ' όψιν εδώ.<sup>2</sup>

Στους **στίχους 205** και **206** η Ηλέκτρα περνάει στο δεύτερο στοιχείο της αναγνώρισης, στα αποτυπώματα στο έδαφος. Το όμοιοι του στίχου 206 σημαίνει: όμοια μεταξύ τους και τόσο διαφορετικά από το δεύτερο ζεύγος αποτυπωμάτων.<sup>3</sup>

Το «μετρούμεναι» στο **στ.209** μπορεί να σημαίνει εκτιμώντας με το μάτι ή, πιθανότερα, μετρώντας βάζοντας το ίδιο της το πόδι η Ηλέκτρα δίπλα στο αποτύπωμα του ποδιού του Ορέστη. Σε κάθε περίπτωση ο στ.210 δείχνει ότι περιλαμβάνεται κυριολεκτικός υπολογισμός και η λέξη δεν είναι απλά μεταφορική. Οι τένοντες κάτω από το πόδι στην πραγματικότητα δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ορατά σημάδια στο έδαφος. Ο Αισχύλος πιθανόν χρησιμοποιεί τη λέξη με ευρύτερη έννοια για το κάτω μέρος του ποδιού. Το κείμενο έχει νόημα μόνο αν ο Ορέστης, ο Πυλάδης και πιθανώς και η Ηλέκτρα δεν φέρουν υποδήματα. Το ότι και οι υποκριτές και ο Χορός μπορούν να εμφανιστούν χωρίς υποδήματα στη σκηνή ίσως

---

<sup>1</sup> Rose, ό.π., σελ.136

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.138

<sup>3</sup> Rose, ό.π., σελ.139

υποστηρίζεται και από εικονογραφήσεις σε αγγεία, αλλά δεν μπορεί να βασιστεί κανείς σε αγγειογράφους για την πιστή αναπαραγωγή των πραγματικών συνθηκών πάνω στη σκηνή. Ο Ευριπίδης στην «Ηλέκτρα», στο στ. 532, με μεγαλύτερο ρεαλισμό έχει τον Ορέστη να επιστρέφει με την κανονική εμφάνιση και τα υποδήματα του ταξιδιώτη. Αν τα αφαιρεί πριν πλησιάσει τον τάφο, μπορεί να έχει κάποια θρησκευτική σημασία, αλλά στην περίπτωση αυτή θα περιμέναμε κάποια ένδειξη από το κείμενο, ενώ δεν είναι εμφανές ούτε πότε τα ξαναβάζει.<sup>1</sup>

### **Στ.212-213**

Εμφανίζεται ο Ορέστης χωρίς να έχει ανακοινωθεί η είσοδός του. Εδώ χωρίς αμφιβολία ο σκοπός είναι να προκαλέσει έκπληξη, αν και δεν πρόκειται τόσο για είσοδο, μιας και απλώς βγαίνει από εκεί όπου ήταν κρυμμένος, και όχι από τη σκηνή ή μία πάροδο<sup>2</sup>, όπως θεωρεί ότι συνέβη και ο Rose<sup>3</sup>.

Ο Hogan<sup>4</sup> από την άλλη θεωρεί ότι, αφού το δεύτερο μέρος του έργου λαμβάνει χώρα στις πύλες του παλατιού (στ.653 κ.ε.), ο Ορέστης μπορεί να οπισθοχώρησε μέσα στην πόρτα του σκηνικού οικοδομήματος. Αλλά πολύ πιθανόν αυτός και ο Πυλάδης απλά στάθηκαν στην άκρη, μένοντας ακίνητοι μέχρι αυτή την επανεμφάνιση. Το να ήταν πραγματικά κρυμμένοι απαιτεί περισσότερο ρεαλισμό απ' ό,τι συναντάμε συνήθως σε αυτά τα έργα.

Ο Ορέστης πιθανότατα παίρνει τον βόστρυχο από τον τάφο, όπου τον είχε ξανατοποθετήσει η Ηλέκτρα. (στ.226- 228)<sup>5</sup> και σπρώχνει πίσω το καπέλο του

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.96

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ.97

<sup>3</sup> Rose, ό.π., σελ.139

<sup>4</sup> Hogan, ό.π., σελ.113

<sup>5</sup> Garvie, ό.π., σελ.100



ταξιδιώτη, ώστε να μπορέσουν να τον αναγνωρίσουν (στ.229-230) όπως απεικονίζεται η σκηνή της αναγνώρισης σε ένα μηλιακό ανάγλυφο.<sup>1</sup>

Η λέξη τομή στο **στίχο 229** σημαίνει ότι ο Ορέστης καλεί την Ηλέκτρα να ταιριάξει τον κομμένο βόστρυχο με το σημείο από το οποίο κόπηκε. Φαίνεται από το στ.520 της «Ηλέκτρας» του Ευριπίδη ότι το αντίγραφο του έργου του Ευριπίδη είχε τη λάθος γραφή κόμη, γιατί βάζει τον Παιδαγωγό να την προσκαλεί να βάλει τον βόστρυχο δίπλα στα δικά της μαλλιά για να συγκρίνει το χρώμα. Αν αυτό είναι αλήθεια, ένα μεγάλο μέρος της κακής κριτικής του Ευριπίδη οφείλεται σε μια τίμια παρανόηση, βασιζόμενη σε φθαρμένο κείμενο. Ή η περίεργη διατύπωση του επόμενου στίχου τον έκανε να υποθέσει ότι το τομή εννοεί τα δικά της μαλλιά, κομμένα λόγω πένθους.<sup>2</sup>

Το «ϋφασμα» του **στίχου 231** εννοεί κάποιο μικρό κομμάτι υφαντού, ίσως κλινοσκεπάσματος που χρησιμοποιούσε ως παιδί. Η υφαντική ήταν μέρος της εκπαίδευσης των κοριτσιών. Η Ηλέκτρα, όταν το ύφανε, είχε προχωρήσει αρκετά ώστε να μπορεί να χρησιμοποιεί χρωματιστές κλωστές και να δημιουργεί ένα σχέδιο, στην περίπτωση αυτή την τυποποιημένη μορφή κάποιου αληθινού ή φανταστικού ζώου.<sup>3</sup>

**Στ. 305** Ο Χορός άδει ένα σύντομο αναπαιστικό άσμα καθώς τα μέλη του, αλλά και οι υποκριτές παίρνουν τις θέσεις τους για τη σημαντική επίκληση του Αγαμέμνονα. Οι γνώσεις μας για τη διάταξη του θεάτρου είναι πολύ λίγες για να πούμε ποιες ήταν οι νέες θέσεις.<sup>4</sup>

**Στ. 320-3:** προσθοόμοις Ἄτρείδαις : μιας και αυτό είναι το μοναδικό σύνθετο με πρώτο συνθετικό το προσδο- στη σωζόμενη λογοτεχνία πριν το Γαληνό, το νόημά του

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.102

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.140

<sup>3</sup> Rose, ό.π., σελ.140

<sup>4</sup> Rose, ό.π., σελ.147

είναι δύσκολο να καθορισθεί. Πιο ικανοποιητική είναι η τοπική έννοια του όρου, «μπροστά από το σπίτι» (πβ. όπισθόδομος), αλλά με αναφορά στον Αγαμέμνονα, όχι τα παιδιά του. Εκεί είναι που το κοινό μπορεί να δει τον τάφο, γύρω από τον οποίο έχουν μαζευτεί όλα τα μέρη. Λογικά ένα άγαλμα του Απόλλωνα Αγυιέως ή του Ερμή μπροστά από την πόρτα του σπιτιού προστατεύει αυτούς που έρχονται και φεύγουν. Εδώ είναι ο τάφος ενός δολοφονημένου άντρα που έχει τις πιο οδυνηρές προθέσεις για τους τωρινούς ενοίκους του σπιτιού από το οποίο εκδιώχθηκε.<sup>1</sup>

Μέχρι το **στίχο 466** η απόδοση των στίχων στους υποκριτές και το Χορό ήταν σχετικά σίγουρη, αλλά εδώ γίνεται κάπως αμφίβολη. Ο αρχαίος σχολιαστής υπονοεί στη σημείωσή του στο έγγενής, στ. 466, ότι άδουν τα παιδιά του Αγαμέμνονα και σίγουρα θα ήταν ευνόητο να αποδοθεί στον Ορέστη η στροφή, στην Ηλέκτρα η αντιστροφή και στο Χορό η μικρή αναπαιστική ακολουθία που καταλήγει σε συμπέρασμα, ή να υιοθετηθεί η διευθέτηση του Tucker (466-8 Ορέστης, 469 Ηλέκτρα, 470 μονωδοί και χορός μαζί και το ίδιο για την αντιστροφή). Αλλά ίσως αυτές οι σκέψεις για την κατάσταση στη βασιλική οικογένεια είναι καλύτερο να προέρχονται από συμπονετικούς ξένους παρά από τα ίδια τα μέλη της και επομένως όλο το απόσπασμα ίσως θα έπρεπε να αποδοθεί στο Χορό.<sup>2</sup>

**Στ. 561 – 2:** έφ' έρκειους πύλας: Στην εξωτερική πύλη της αυλής (έρκος), εκεί που υπήρχε ένας βωμός του Ερκείου Διός.<sup>3</sup> Απέχοντας πολύ από το να είναι νόθος, ο στίχος 562 είναι απαραίτητος. Ο Πυλάδης ως τώρα δεν έχει κάνει τίποτα. Στην επίκληση ενός νεκρού που δεν είναι συγγενής του από μέλη ενός σπιτιού στο οποίο δεν ανήκει θα ήταν φυσιολογικό να σταθεί στην άκρη. Τώρα ο Ορέστης πρέπει να

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.130

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.163

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.196

σιγουρευτεί ότι ο Χορός γνωρίζει ποιος είναι και παρεμπιπτόντως θυμίζει στο κοινό την παρουσία του, εξηγώντας επίσης το ρόλο του στην πλοκή. Ο Πυλάδης είναι το διαβατήριό του για την είσοδο στο παλάτι γιατί (διαβάζοντας δέ και όχι τε στην τρίτη λέξη του στίχου) είναι ένας φίλος και σύμμαχος του σπιτιού, και έτσι, ακόμα κι αν τον αναγνωρίσουν, δεν μπορούν εύκολα να του αρνηθούν την είσοδο. Αν του την αρνηθούν, αυτός και ο ακόλουθός του θα κάνουν τον Αίγισθο να τους ανοίξει την πόρτα από ντροπή, παραμένοντας στο κατώφλι και διακηρύσσοντας την επιθυμία του για φιλοξενία. Ο Ορέστης, όσο ο Πυλάδης ζητάει την είσοδο, θα παραφυλάγει πιο πίσω, πιθανότατα βοηθώντας τους σκλάβους να μεταφέρουν τις αποσκευές. Είναι ο Πυλάδης και όχι ο Ορέστης που μιλάει στην Κλυταιμίστρα στην επόμενη σκηνή.<sup>1</sup>

**Στ. 563-64:** γλώσσης αὐτὴν Φωκίδος μιμουμένω: Δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι ο Ορέστης μιλούσε κάποια άλλη διάλεκτο και όχι την τυπική αττική διάλεκτο της τραγωδίας. Μόνο στην κωμωδία επιτρέπεται στους χαρακτήρες της να μιλούν άλλη διάλεκτο. Δεν υπάρχει τρόπος να ξέρουμε αν στον τρόπο ομιλίας του υπήρχε κάποια φωκική προφορά ή κάποιες ιδιαιτερότητες στον τρόπο εκφώνησης. Πιθανότατα πρόκειται για άλλο ένα στοιχείο που αφήνεται στη φαντασία του κοινού και η σύμβαση της αττικής τραγωδίας ικανοποιείται απλά με τη δήλωση ότι μιλάει τη φωκική διάλεκτο.<sup>2</sup>

Στο **στίχο 579** ο Ορέστης συνοψίζει τις οδηγίες του στην Ηλέκτρα και παρεμπιπτόντως εξηγεί στο κοινό γιατί δεν θα εμφανιστεί ξανά. Ο ρόλος της θα είναι μέσα στο παλάτι.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Rose, ό.π., σελ.174

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ.197

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.200

Ένα ακόμα από τα αμφιλεγόμενα σημεία της σκηνοθεσίας των Χοηφόρων έχει να κάνει με το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται το τούτω του στ. 583. Σύμφωνα με τον Garvie<sup>1</sup>, μία από τις εκδοχές, πέρα από τον Πυλάδη, τον Αγαμέμνονα και τον Ερμή, είναι να αφορά τον Απόλλωνα. Αν η άποψη αυτή είναι σωστή, τότε ο Ορέστης θα πρέπει να δείχνει ένα άγαλμα ή έναν στύλο του Απόλλωνα Αγυιέως μπροστά από τη θύρα του παλατιού. Για τον Rose<sup>2</sup> είναι αυτονόητο ότι εννοεί φυσικά τον Πυλάδη και όχι τον Ερμή ή τον Απόλλωνα Αγυιέα, αφού ο Ορέστης αναθέτει στους υποστηρικτές του τις δουλειές τους και δεν κάνει ευσεβείς ευχές.

Με το τέλος της σκηνής αυτής (στ.585), ο Ορέστης και ο Πυλάδης αποσύρονται εκτός σκηνής, ενώ η Ηλέκτρα μέσα στο παλάτι. Αυτή είναι η τελευταία φορά που τη βλέπουμε. Η εγκατάλειψη του επώνυμου χαρακτήρα είναι εξαιρετικά ασυνήθιστη για τον Αισχύλο, αλλά η Ηλέκτρα έχει εκπληρώσει το δραματικό σκοπό της και δεν είναι πλέον απαραίτητη. Από δω και πέρα αυτό που απασχολεί τον Αισχύλο είναι μόνο ο Ορέστης, ευθύνη του οποίου είναι να αποκαταστήσει τον οίκο του πατέρα του. Ο υποκριτής που είχε το ρόλο της Ηλέκτρας εξάλλου είναι σε κάθε περίπτωση απαραίτητος πιθανότατα για να αναλάβει το ρόλο της Κλυταιμίστρας. Με μια παραχώρηση στο ρεαλισμό, ο Αισχύλος της δίνει κάτι να κάνει μέσα στο παλάτι, ώστε να δικαιολογείται η απουσία της.<sup>3</sup>

Στην ανάλυσή του για τη μετάβαση από τον τάφο στο παλάτι, ο Taplin<sup>4</sup> σημειώνει ότι η τραγωδία αποτελούνται από δύο διακριτά μέρη, που χωρίζονται από το άσμα των στ.585 -651. Όλο το έργο από το τέλος της Παρόδου μέχρι αυτό το άσμα αποτελεί ένα

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.201

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.176

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.174-175

<sup>4</sup> Taplin, ό.π., σελ.338-340

πολύ μεγάλο επεισόδιο, που κυριαρχείται από τον μνημειώδη κομμό που είναι ταυτόχρονα θρήνος για τον Αγαμέμνονα και επίκληση της βοήθειάς του ως πνεύμα.

Ένας από τους παράγοντες που οδηγούν στο συμπέρασμα για τα δύο μέρη του έργου είναι ο τρόπος με τον οποίο το πρώτο μέρος τοποθετείται στον τάφο του Αγαμέμνονα και το δεύτερο στο παλάτι. Αυτό αποτέλεσε ένα αμφισβητήσιμο ζήτημα, αλλά οι περισσότεροι σχολιαστές τώρα συμφωνούν ότι στη μέση των «Χοηφόρων» η σκηνή αλλάζει ή αλλάζει εστίαση. Εδώ η αλλαγή δεν συμβαίνει σε μία στιγμή, αλλά ανάμεσα στο στ.584, όταν ο Ορέστης αφήνει τον τάφο και το στ.653, όταν φτάνει στην πόρτα. Έτσι όσοι υπέθεσαν ότι κάποια κομμάτια του σκηνικού πράγματι αφαιρέθηκαν ή εμφανίστηκαν, το μόνο που έκαναν είναι να περιπλέξουν το ζήτημα. Ο Χορός δεν αφήνει τη σκηνή, όπως στις «Ευμενίδες» ή τον «Αίαντα του Σοφοκλή» και η αλλαγή δεν είναι ρητή.

### **Στ.653**

Ο Ορέστης κατευθύνεται απευθείας στη θύρα, χτυπάει και φωνάζει έναν θεράποντα (653-6). Και πάλι, αμέσως μετά την εισαγωγή μιας σκηνής έχουμε το πρωτότυπο μιας θεατρικής τεχνικής με μεγάλη ιστορία. Αλλά ενώ είναι κοινό στην κωμωδία, το χτύπημα στην πόρτα σχεδόν δεν χρησιμοποιείται ποτέ στη σωζόμενη τραγωδία, πέρα από αυτό το περιστατικό. Το κείμενο μας αφήνει με την αβεβαιότητα αν ο υπηρέτης που απαντάει στο στ.657 βγαίνει έξω. Μιας και εκφωνεί έναν μόνο στίχο, είναι πιθανότατα καλύτερο να ακούγεται από μέσα και η πόρτα να μην ανοίγει μέχρι την είσοδο της Κλυταιμίστρας στο στ.668. Επιπλέον, αφού οι στίχοι 658-667 απευθύνονται όλοι στον θεράποντα και δεν υπάρχει χρόνος γι' αυτόν να φέρει την Κλυταιμίστρα στο στ.667-668, αυτό αποτελεί μια ακόμα ένδειξη ότι δεν βγήκε έξω.

Διαφορετικά η παρουσία του θα ήταν αμήχανη στο στ.668, όταν εισέρχεται η Κλυταιμίστρα, χωρίς να έχει πάει να την φέρει.

Με την άποψη ότι στον Αισχύλο η απαγγελία από το παρασκήνιο περιορίζεται την «Ορέστεια»<sup>1</sup> συμφωνεί και ο Rose<sup>2</sup>, που υποστηρίζει ότι ο στ.657, ο μοναδικός στίχος που εκφωνείται από την εξωσκηνική περιοχή, χωρίς αμφιβολία απαγγέλλεται από τον δευτεραγωνιστή που έπαιζε το ρόλο της Ηλέκτρας και τώρα έχει μπει στο παλάτι για να αλλάξει στο κοστούμι της Κλυταιμίστρας.

### **Στ. 660-2**

Σηματοδοτείται το πέρασμα από τη μέρα στη νύχτα με μια περίτεχνη και καθαρά διακοσμητική εικονοποιία. Η μόνη άλλη περίπτωση που ο ερχομός της νύχτας σηματοδοτείται στη σκηνική δράση στον Αισχύλο είναι στις Ικέτιδες, στο στ. 769, αλλά με πιο απλό τρόπο σε μια έντονη στιγμή.<sup>3</sup>

### **Στ. 666-7**

Στο ξεκίνημα του στ.664 η πιθανότητα της εμφάνισης της Κλυταιμίστρας είναι σαφώς παρούσα, μόνο για να εξαφανιστεί αμέσως, όταν συγκεντρωνόμαστε στους τελευταίους στίχους του Ορέστη και την προτίμησή του για αντιπαράθεση άντρας προς άντρα. Θα μπορούσαμε να το εκλογικεύσουμε λέγοντας ότι αισθάνεται ότι θα είναι ασφαλέστερο να έχει βγει ο Αίγισθος από τη μέση πριν στραφεί εναντίον της μητέρας του. Αλλά ο πραγματικός λόγος είναι ότι ο Αίγισθος πρέπει να είναι στο μυαλό μας, όταν ανοίγει η θύρα και βγαίνει η Κλυταιμίστρα στο στ.668 με έναν σύντομο λόγο.<sup>4</sup>

### **Στ.668**

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.225

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.185

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.226

<sup>4</sup> Garvie, ό.π., σελ.228

Αυτή η είσοδος μετά βίας μπορεί να χαρακτηριστεί προετοιμασμένη ή αναμενόμενη. Φυσικά πρέπει να δούμε την Κλυταιμίστρα κάποια στιγμή, αλλά δεν την περιμένουμε εδώ. Όταν ο Ορέστης εκθέτει τα σχέδιά του και οραματίζεται το αποτέλεσμα στους στ.554-84, προβλέπει ότι θα μπει από την πύλη, θα βρει τον Αίγισθο στο θρόνο και θα τον σκοτώσει επιτόπου. Δεν υπάρχει καμία αναφορά στην Κλυταιμίστρα. Έτσι η αναστάτωση της προσμονής αναπτύσσεται αλλά όχι με τον τρόπο που θα εξελιχθεί. Το ενδιάμεσο άσμα των στ.585-651 έχει ως θέμα την Κλυταιμίστρα, ειδικά στους στ.623 κ.ε., και έτσι στρέφει την προσοχή στην τιμωρία της. Αλλά το άσμα περιλαμβάνει επίσης μια περίπλοκη αναφορά στους άλλους φόνους της τριλογίας. Όταν μετά το άσμα ξαναμπαίνει ο Ορέστης, η έμφαση είναι και πάλι στον άντρα. Αλλά είναι η γυναίκα που εισέρχεται.<sup>1</sup>

**Στ.675** αυτόφορτον: κουβαλώντας ο ίδιος τις αποσκευές μου. Ο στίχος φυσικά υπονοεί ότι ο Ορέστης και ο Πυλάδης δεν συνοδεύονταν από ακόλουθους και όντως στο στ. 561 κ.ε. δεν αναφέρονται ακόλουθοι. Μιας και ωστόσο αυτή η ερμηνεία συγκρούεται με τον στ. 713 χωρίς διόρθωση, πολλοί εκδότες υιοθετούν διαφορετικές απόψεις. Ο Ησύχιος αποδίδοντας το αυτόφορτον στο Σοφοκλή, απόσπ. 251 και στον Κρατίνο, απόσπ. 248, αλλά όχι στον Αισχύλο, εξηγεί ότι αναφέρεται σε αυτούς που ταξιδεύουν στο δικό τους πλοίο με το δικό τους φορτίο (αντί να το στείλουν με κάποιον άλλο). Κάποιοι επομένως πιστεύουν ότι ο Ορέστης εννοεί είτε (Paley) ότι δεν έστειλε από πριν τις αποσκευές του είτε (και αυτό είναι καλύτερο, καθώς λαμβάνει υπ' όψιν το οικεία ) ότι δεν είναι αχθοφόρος που μεταφέρει τις αποσκευές κάποιου άλλου. Η ένσταση σε αυτή την άποψη είναι ότι δεν έχει κανένα απολύτως νόημα. Αν ο Ορέστης εννοεί ότι ταξιδεύει με αγαθά για λογαριασμό του και δεν είναι απλά

---

<sup>1</sup> Taplin, ό.π., σελ.342

αγγελιοφόρος του Στρόφιου, αυτός είναι ένας πολύ περίεργος τρόπος να εκφράσει την αντίθεση. Άλλοι σχολιαστές υποστηρίζουν ότι θα ήταν αφύσικο για τον Ορέστη να ταξιδεύει ασυνόδευτος, όταν υποστηρίζει ότι ανήκει σε μια κοινωνική τάξη που θα του επέτρεπε να γίνει δεκτός σε ένα βασιλικό παλάτι. Ο στίχος ξεκαθαρίζει στο κοινό το περίεργο γεγονός ότι ο Ορέστης δεν έχει υπηρέτες.<sup>1</sup>

#### Στ. 691-9

Πέρα από την παράγραφο, ο Μεδίκειος Κώδικας δε δίνει καμία άλλη ένδειξη για αλλαγή του προσώπου που μιλάει. Η άποψη ότι ομιλητής είναι η Ηλέκτρα πρέπει να απορριφθεί. Είχε ήδη αποπεμφθεί στο εσωτερικό στους στίχους 554, 579 και είναι εμφανές ότι δεν έχει πλέον δραματικό ρόλο να παίξει. Κανείς δεν της απευθύνει το λόγο στην παρούσα σκηνή και δεν έχει τίποτα να κάνει. Αυτό που έχει σημασία τώρα είναι η σχέση μητέρας γιου. Και γι' αυτό στην πρώτη αντιπαράθεση μεταξύ τους το κοινό απαιτεί την αντίδραση της Κλυταιμίστρας στα νέα.<sup>2</sup> Η άποψη του Rose<sup>3</sup> είναι ότι πέρα από την τυπική δυσκολία των τεσσάρων υποκριτών επί σκηνής σε ένα έργο αυτής της χρονολογίας (θα μπορούσε κάποιος να το ξεπεράσει αυτό επιτρέποντας σε κάποιον υπεράριθμο να παίξει το ρόλο του Ορέστη για τη σκηνή αυτή μόνο μιας και δεν έχει να απαγγείλει λόγια), η Ηλέκτρα δεν θα είχε λόγο ύπαρξης στην πύλη, ακόμα κι αν ήταν μια αγαπημένη κόρη, όταν η εμφάνιση θα περιλάμβανε και συνάντηση με άγνωστους άντρες. Θέτει επίσης το ερώτημα γιατί θα θρηνούσε, όταν ήξερε ήδη πολύ καλά ότι ο Ορέστης είναι εν ζωή και παρών. Η κατάσταση στο Σοφοκλή ( Ηλ. 788 κε, 1126 κε) είναι τελείως διαφορετική, γιατί εκεί όντως πιστεύει ότι ο Ορέστης είναι νεκρός. Και ο Rose συμφωνεί ότι τα συναισθήματα της Κλυταιμίστρας εδώ είναι

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.229-230

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ.233-234

<sup>3</sup> Rose, ό.π., σελ.187-188



απολύτως ειλικρινή. Δεν αγαπά πολύ το γιο της – τα μητρικά αισθήματά της φαίνεται να έχουν εξαντληθεί στην Ιφιγένεια – αλλά είχε κάποιες αχνές ελπίδες για επανασύνδεση μαζί του και είναι ο κληρονόμος της στο θρόνο, αφού δεν υπάρχει ένδειξη ότι έχει παιδιά με τον Αίγισθο ή αυτός γιο από άλλη γυναίκα

### Στ. 712

Η Κλυταιμίστρα στρέφεται σε έναν ακόλουθο που προφανώς εισήλθε μαζί της. μια τέτοια εντολή που δίνεται σε έναν υπηρέτη που δεν είχε αναφερθεί προηγουμένως είναι πολύ κοινή στην ελληνική τραγωδία.<sup>1</sup>

Το άνδρῶνας εὐξένους: αναφέρεται στα διαμερίσματα για τους ξένους, που υπό κανονικές - ελληνικές – συνθήκες δεν θα μπορούσαν παρά να είναι άντρες.<sup>2</sup>

Σύμφωνα με τους περισσότερους σχολιαστές, τον Ορέστη και τον Πυλάδη φροντίζουν μια ομάδα από ακόλουθους και υπηρέτες. Σύμφωνα με την άποψη του Taplin, αυτό βασίζεται αποκλειστικά στις οδηγίες που δίνει η Κλυταιμίστρα στους στ.712-13. Ο πληθυντικός αυτός δεν είναι ευπρόσδεκτος. Ο Ορέστης επέστρεψε για την εκδίκησή του μυστικά και απατηλά και δεν θα πρέπει να βαρύνεται από μεγάλη ακολουθία. Δεν υπάρχει καμία άλλη ένδειξη για τους ακόλουθους αυτούς στο κείμενο που σε άλλα σημεία υποδεικνύει ότι μόνος σύντροφος του Ορέστης ήταν ο Πυλάδης. Στον Πρόλογο ο Ορέστης αναφέρεται μόνο στον Πυλάδη (στ.20) και σε όλο τον κομμό δεν γίνεται αναφορά σε κανέναν άλλο. Στους στ.207-208 η Ηλέκτρα βλέπει μόνο ένα ακόμη ζεύγος από ίχνη, «συνεμπόρου τινός». Όλα αυτά τα στοιχεία συμφωνούν για να υποστηρίξουν τη διόρθωση του Pauw στο στ.713 σε «ὀπισθόπουν και ξυνέμπορον» που αποτελεί απλά μια περιφραση για τον Πυλάδη. Αυτή η εξαιρετικά προκλητική διόρθωση υπονοεί μια ενδιαφέρουσα συνέπεια. Η αλλαγή των τριών

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.238

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.190

ενικών σε πληθυντικούς, συμπεριλαμβανομένης της αμφίβολης χρήσης του «όπισθόπους» ως πληθυντικός, δεν μπορεί να είναι ένα λάθος αντιγραφής. Είναι σίγουρα μια ηθελημένη μετατροπή. Μόνο ένα κίνητρο φαίνεται πιθανό. Ότι ένας μεταγενέστερος παραγωγός θέλησε να εισάγει περισσότερα κωφά πρόσωπα στη σκηνή. Μια ομάδα από ταξιδευτές, όλοι εξοπλισμένοι με καπέλα και σακίδια, θα παρείχαν ένα γραφικό και πολυπληθές θέαμα. Για την εισαγωγή τους δεν είναι απαραίτητη κάποια παρεμβολή στο κείμενο, απλά μια μικρή αλλαγή σε τρεις λέξεις.<sup>1</sup>

### **Στ.718**

Σύμφωνα με τον Taplin<sup>2</sup>, μπορεί να συμβαίνει ο Ορέστης και ο Πυλάδης να πηγαίνουν μέσα με τους ακολούθους όταν η Κλυταιμίστρα ολοκληρώνει τις οδηγίες της στο στ.715. Αλλά είναι πολύ πιο πιθανό να παραμένουν μέχρι το στ.718, μιας και η Κλυταιμίστρα εκφωνεί τους στ.716-18 προς όφελος αυτών περισσότερο παρά δικό της. Είναι πιθανόν επίσης η Κλυταιμίστρα να ακολουθεί τους ξένους στο παλάτι μέσω της πόρτας, θυμίζοντας στο κοινό πώς ακολούθησε τον Αγαμέμνονα στο πρώτο έργο της τριλογίας. Υπάρχει μια διαμάχη ως προς το πόσες θύρες υπάρχουν. Η διπλή αναφορά στις «έρκειες πύλες» στους στ.561 και 571 προετοιμάζει για την άφιξη σ' αυτές στο στ.653, όπου ο πρώτος στίχος επαναπροσδιορίζει σταθερά το σκηνικό. Είναι οι κύριες εξωτερικές πύλες έξω από την αυλή μπροστά από τις οποίες στέκεται ο Ορέστης. Τις χτυπάει, ο υπηρέτης απαντάει από αυτές και στο στ.668 η Κλυταιμίστρα εισέρχεται μέσα από αυτές. Κάποιοι (όπως ο Wilamowitz) έχουν την Κλυταιμίστρα να εισέρχεται από μια μικρή πλαϊνή πόρτα. Και ο Reinhart υποστηρίζει ότι αυτή είναι ακόμα μια έκπληξη αντίθετα στην προετοιμασία των στ.571 κ.ε. Αλλά είναι αρκετό ότι είναι η Κλυταιμίστρα και όχι ο Αίγισθος που εισέρχεται και δεν

<sup>1</sup> Taplin, ό.π., σελ.340-342

<sup>2</sup> Taplin, ό.π., σελ.343-344

υπάρχει λόγος για μια επιπλέον παράπλευρη δράση με τις πόρτες. Επιπλέον, αν η σκηνή είναι τοποθετημένη στις εξωτερικές πύλες, τότε δεν θα έπρεπε να υπάρχουν άλλες πόρτες, αφού όλες οι βοηθητικές εισοδοί θα έπρεπε να είναι μέσα στην αυλή. Φυσικά η σκηνή δεν χρειάζεται να είναι ρεαλιστική, αλλά η ασυμφωνία εδώ θα ήταν παρεισφρητική και περιττή. Έτσι ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι ήταν περισσότερες από μία θύρες διαθέσιμες, δεν υπάρχει κανένας λόγος να εισέρχεται η Κλυταιμίστρα από οποιαδήποτε άλλη πέρα από την κεντρική. Και πάνω απ' όλα υπάρχει ο ρόλος της Κλυταιμίστρας ως φρουρού της πόρτας που συνεχίζεται από τον «Αγαμέμνονα» στις «Χοηφόρες». Στον «Αγαμέμνονα» φρουρούσε την πόρτα και όλοι, εκτός από την Κασσάνδρα, τη χρησιμοποιούσαν κάτω από τον έλεγχό της. Έτσι είναι η ίδια πόρτα που θα έπρεπε να χρησιμοποιήσει, και να είναι η πρώτη που τη βλέπουμε να τη χρησιμοποιεί, και στις «Χοηφόρες». Το νόημα είναι ότι στο έργο αυτό πρόκειται να χάσει τον έλεγχο.

Στο στ.718 υπάρχει ξεκάθαρη διάκριση του προορισμού. Ο Ορέστης και ο Πυλάδης πρόκειται να οδηγηθούν στους ανδρώνες, ενώ η Κλυταιμίστρα θα πάρει τη γνώμη των συμβούλων της. Αρκετοί εκδότες υπέθεσαν ότι αυτές οι δύο κατευθύνσεις σηματοδοτούνται από τη χρήση δύο διαφορετικών θυρών. Αλλά τα διαφορετικά τμήματα του σπιτιού βρίσκονται όλα μέσα από την κεντρική θύρα.

### **Στ. 720-721**

Αν οι στ. 719 – 721 ανήκουν στην κορυφαία του Χορού, η απάντηση στην ερώτησή της δίνεται άμεσα, όταν όλος ο Χορός ενώνεται στην προσευχή για τον Ορέστη. Αν από την άλλη οι στίχοι εκφωνούνται από όλο το Χορό, μπορεί να αναφέρονται

ανυπόμονα στο τραγούδι της νίκης που ελπίζουν ότι θα τραγουδήσουν μόλις εξασφαλιστεί η εκδίκηση και η ερώτηση είναι περισσότερο σαν αυτή του στ. 394.<sup>1</sup>

### Στ. 730 -82

Όπως αναφέρει ο Garvie<sup>2</sup>, ο Tyrwhitt ήταν ο πρώτος που παρατήρησε ότι οι στίχοι αυτοί ανήκουν στην κορυφαία του Χορού. Ο Αισχύλος συνήθως (σε αντίθεση με το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη) έχει τις εισόδους των υπηρετών να αναγγέλλονται. Αλλά ένας νεοφερμένος που μπαίνει από τη σκηνή να προορίζεται να ακούσει την ανακοίνωση της εισόδου (πβ. 884-5) και να μην ξεκινάει διάλογο είναι σχετικά ασυνήθιστο. Μια ανακοίνωση εισόδου σε ιάμβους από τον κορυφαίο του Χορού είναι συνηθισμένη στον Ευριπίδη και το Σοφοκλή, αλλά σπάνια στον Αισχύλο.

Ο τρόπος με τον οποίο συστήνεται η Τροφός στο **στ.730-33** είναι ασυνήθιστος, ταιριαστός με την ασυνήθιστη συνεισφορά της. Οι δύο στίχοι της αναγγελίας είναι περιέργως ανεπίσημοι, γιατί η αρμόζουσα αναγγελία (στ.731) ακολουθεί μετά από μια γενική παρατήρηση (στ.730) και όχι το αντίστροφο. Ο Wilamowitz υπέθεσε ότι ο στ.730 είναι μια αντίδραση σε μια κραυγή από μέσα πριν εμφανιστεί η Κίλισσα στο στ.731. Αλλά σε αυτή την περίπτωση η κραυγή θα έπρεπε να υπάρχει στο κείμενο, ή τουλάχιστον να υποδεικνύεται από τα λεγόμενα.<sup>3</sup>

**Στ. 838** Μπαίνει ο Αίγισθος, χωρίς τους φρουρούς του, αλλά με τον ακόλουθό του.

Ο Αίγισθος βρίσκεται στη σκηνή μόλις για 17 στίχους, μακράν η συντομότερη εμφάνιση στον Αισχύλο για έναν σημαντικό χαρακτήρα. Μάλιστα ο μόνος ομιλών χαρακτήρας με μικρότερο ρόλο είναι ο θεράπων λίγο αργότερα. Σε όλες τις σωζόμενες τραγωδίες υπάρχουν πολύ λίγες σχετικά σύντομες εμφανίσεις και κάποιες

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.240-241

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ.244-245

<sup>3</sup> Taplin, ό.π., σελ.345-346

από αυτές είναι υπό την επιρροή των «Χοηφόρων». Πέρα από τη συντομία της, αξιοσημείωτος είναι και ο τρόπος με τον οποίο αυτή η σύντομη σκηνή είναι χωρισμένη σαν ξεχωριστό επεισόδιο. Ακολουθεί μετά από ένα στάσιμο (783 – 837) και ακολουθείται από κάποιους αστροφικούς ανάπαιστους (855-68) και μια σύντομη ομάδα δοχμείων (869-71) που περιλαμβάνουν τις κραυγές θανάτου του Αίγισθου.<sup>1</sup>

#### **Στ. 870 -74**

Ο στ. 872 φαίνεται να υποδηλώνει ότι ο Χορός θα χωριστεί τώρα και θα σταθεί στο πλάι, ώστε η δραματική εστίαση να είναι απευθείας στο σπίτι. <sup>2</sup>Ο στίχος 870 και οι επόμενοι δύο στίχοι εκφωνούνται από τρία διαφορετικά πρόσωπα, ίσως δύο χορευτές και τον κορυφαίο. <sup>3</sup> Ο Taplin συμφωνεί με την άποψη ότι ο Χορός δεν έφυγε κατευθείαν από τη σκηνή και εκτός οπτικού πεδίου, όπως κάποιοι εκδότες πιστεύουν (κυρίως ο Verrall και ο Wilamowitz), μιας και είναι ξεκάθαρο στους στ.931 κ.ε. ότι ήταν μάρτυρες της προηγούμενης σκηνής. Μια έξοδος σημαίνει μια κανονική αναχώρηση και είναι πολύ σπάνιο για το Χορό να φύγει στη διάρκεια του έργου. Το μόνο που κάνουν είναι να στέκονται στο πλάι, ίσως στην πάροδο, αφήνοντας έτσι άδειο το κέντρο της σκηνής, δηλαδή το μεγαλύτερο τμήμα της ορχήστρας. Αυτή είναι μια ασυνήθιστη διαδικασία, αλλά ο σκοπός της είναι εμφανής. Ο Αισχύλος θέλει όλη η προσοχή να είναι στραμμένη στην Κλυταιμίστρα και τον Ορέστη, χωρίς κανέναν απολύτως περισπασμό. Ο χειρισμός του Χορού εδώ είναι στην πραγματικότητα απλούστερος και πιο αποτελεσματικός από τις αμήχανες δικαιολογίες που συναντάμε κάποιες φορές στη μεταγενέστερη τραγωδία. Δεν στέλνει το Χορό εκτός σκηνής και όμως έχει τα πλεονεκτήματα της απουσίας του. Στο τέλος αυτής της έντονης σκηνής,

---

<sup>1</sup> Taplin, ό.π., σελ.346-347

<sup>2</sup> Hogan, ό.π., σελ.136

<sup>3</sup> Rose, ό.π., σελ.206

οι στίχοι 931-4 ανεπαίσθητα καλύπτουν το χρόνο που χρειάζεται ο Χορός για να ανασυνταχθεί.

### **Στ.875**

Ο Rose<sup>1</sup> θεωρεί ότι στο στίχο αυτό επανεμφανίζεται ο ακόλουθος του Αίγισθου, τρέχει κατά μήκος της σκηνής και χτυπάει την πόρτα στα διαμερίσματα των γυναικών.

Ο Taplin<sup>2</sup> θέτει την είσοδο του Θεράποντα με ερωτηματικό. Θεωρεί ότι ο υπηρέτης αποτελεί δραματικό πιόνι. Μόλις ο Αισχύλος πήρε την εποικοδομητική απόφαση να κρατήσει τους δύο δολοφόνους χωριστά, έπρεπε να βρει έναν τρόπο να φέρει την Κλυταιμίστρα στο προσκήνιο μετά τη δολοφονία του Αίγισθου. Και ο υπηρέτης εξυπηρετεί αυτό το σκοπό. Επίσης η μανιακή συμπεριφορά του προσθέτει ένα επιπλέον στοιχείο στην έξαψη και την ένταση της σκηνής. Αλλά η επικουρική λειτουργία του έχει ως αποτέλεσμα να μην είναι ξεκάθαρες οι ακριβείς σκηνικές κινήσεις του. Θα υποθέταμε, αν τα άλλα ζητήματα ήταν ξεκάθαρα, ότι εισέρχεται στο στ.875, αλλά αυτό τίθεται σε αμφιβολία λόγω των ζητημάτων που εγείρονται γύρω από τη σκηνοθεσία της εισόδου της Κλυταιμίστρας. Και πάλι θα υποθέταμε ότι φεύγει στο στ.889 σε απάντηση στην κραυγή της Κλυταιμίστρας για ένα τσεκούρι, αλλά το ζήτημα του αριθμού των υποκριτών και της εισόδου του Πυλάδη το θέτει και αυτό υπό αμφισβήτηση.

### **Στ. 878-79**

Στο σημείο αυτό εγείρεται ένα ακόμα σημαντικό σκηνοθετικό πρόβλημα για τις «Χοηφόρες». Ποιες είναι οι γυναικείες πύλες και πόσες θύρες υπάρχουν στην πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος που είναι ορατό στους θεατές. Οι Γυναικείες Πύλες μπορεί να υποδηλώνουν ένα κτίσμα με δύο πόρτες, τη μία από τις οποίες

---

<sup>1</sup> Rose, ό.π., σελ.206

<sup>2</sup> Taplin, ό.π., σελ.348-349

χρησιμοποιεί ο υπηρέτης και την άλλη η Κλυταιμίστρα. Αλλά ο σκλάβος μπορεί να φωνάζει μέσα στο σπίτι για εσωτερικές πόρτες. Ο Thomson αναφερόμενος στους στ.579 κε υποστηρίζει ότι η Ηλέκτρα είχε κλείσει με μάνταλο τις πόρτες για τα γυναικεία δώματα. Ο ενθουσιασμός ωστόσο του σκλάβου και ο ρυθμός των γεγονότων δεν αφήνουν χρόνο για να ασχοληθεί κάποιος με τέτοιες διευθετήσεις.<sup>1</sup>

Αυτή πάντως είναι η πρώτη αναφορά στην πόρτα των γυναικείων διαμερισμάτων, γιατί είναι η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται.

Για τον Garvie<sup>2</sup> το μοχλοῖς χαλᾶτε : «ανοίξτε χαλαρώνοντας το μάνταλο», είναι μια έκφραση περίεργη. Το φυσιολογικό θα ήταν «μοχλοῖς χαλώσιν». Οι μοχλοῖς βρίσκονταν στο εσωτερικό της πύλης και στερεώνονταν με ένα σιδερένιο καρφί, τη βάλανο, που σπρωχνόταν μέσα στο μοχλό και στην πόρτα. Ο υπηρέτης λοιπόν φωνάζει τις γυναίκες μέσα στο γυναικωνίτη να ανοίξουν την πόρτα.

Σύμφωνα με τον Taplin<sup>3</sup>, μόνο ο Reinhardt προσπάθησε να εξάγει κάποια θετική σημασία από τη χρήση περισσότερων από μίας θυρών, που είναι, όπως υποστηρίζει, τμήμα μιας «ψευδούς» προετοιμασίας. Είναι ευρέως αποδεκτό ότι οι «Χοηφόρες» δείχνουν σημάδια για περισσότερες από μία πόρτες, αλλά συνήθως αυτή η άποψη βασίζεται στη μάλλον χαλαρή παρατήρηση ότι στο στ.712 αναφέρονται οι ανδρώνες και στο στ.878 οι γυναικείες πύλες. Αλλά ο Dover διατύπωσε μια πιο σφιχτή και λεπτομερή υπόθεση. Αν γίνει δεκτή μια δεύτερη θύρα, μπορεί να υπάρχουν και άλλα μέρη που μπορεί να χρησιμοποιηθεί, αλλά το αποφασιστικό θέμα είναι η είσοδος εδώ της Κλυταιμίστρας. Στα βασικά της σημεία η υπόθεση του Dover είναι η εξής: i)ο υπηρέτης φωνάζει να ανοίξουν οι γυναικείες πύλες στο στ.877-9 ii) η Κλυταιμίστρα

---

<sup>1</sup> Hogan, ό.π., σελ.136

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ.285-286

<sup>3</sup> Taplin, ό.π., σελ.349-351

βγαίνει από αυτές τις γυναικείες πύλες iii) ο υπηρέτης δεν μπορεί να έχει βγει από αυτές, επομένως iv) πρέπει να υπάρχει ακόμα μια πόρτα. Το σφάλμα βρίσκεται στο σημείο (ii), που υποθέτει ότι οι γυναικείες πύλες πρέπει να βρίσκονται στο μπροστινό τμήμα της σκηνής, στο οπτικό πεδίο των θεατών. Αυτή η υπόθεση βασίζεται στην αναλογία της μεταγενέστερης πρακτικής. Υπάρχουν αρκετά σημεία στον Ευριπίδη όπου κάποιος στέκεται έξω από τις πύλες και φωνάζει να ανοίξουν. Και υπάρχει μικρή αμφιβολία ότι οι εν λόγω πύλες είναι απευθείας ορατές στη σκηνή. Αλλά επειδή αυτή ήταν η σύμβαση στη μεταγενέστερη τραγωδία, δε σημαίνει ότι πρέπει να συνέβαινε το ίδιο και στις *Χοηφόρες*, όπου η σκηνή ήταν ακόμα καινούρια. Οι πύλες που φωνάζει ο υπηρέτης να ανοιχθούν μπορεί να βρίσκονται εκτός οπτικού πεδίου.

Τότε πώς γίνεται η διαχείριση της σκηνής με μία μόνο πόρτα; Ο Pickard-Cambridge, που αποφάσισε υπέρ των δύο θυρών, παραδέχτηκε ότι οι «γυναικείαι πύλαι» θα μπορούσαν θεωρητικά να βρίσκονται εντός του παλατιού. Ο Αισχύλος είναι υποχρεωμένος από το θέατρό του να τοποθετήσει τη σκηνή έξω από τις πύλες, έστω κι αν θα ήταν πιο ρεαλιστικό να διαδραματίζεται μέσα στην αυλή. Μια εναλλακτική προτείνεται από τον J.Roux (REG, 74, (1961), 36 κ.ε.) που προτείνει ότι ο υπηρέτης φωνάζει τους στ. 875-80 ενώ βρίσκεται ακόμα μέσα στη σκηνή, δηλαδή μέσα στην αυλή, και εισέρχεται στο στ.881. Αυτό θα ήταν ακόμα πιο εξαιρετικό από ότι αναγνωρίζει ο Roux, καθώς θα σήμαινε ότι από το στ.871 ως τον 881 όλη η προσοχή είναι στραμμένη στις θύρες, αλλά δεν υπάρχει καμία σκηνική κίνηση, μόνο οι μανιακές κραυγές εκτός σκηνής. Αυτό στην πραγματικότητα θα ήταν μοναδικό στη σωζόμενη τραγωδία, αλλά θα μπορούσε να είναι αρκετά αποτελεσματικό, αν και λίγο άτεχνο. Και οι δύο θεωρίες μοιάζουν πιθανές.



Το συμπέρασμα του Taplin είναι ότι το κείμενο των *Χοηφόρων* καθαυτό δεν προσφέρει συμπεράσματα. Δύο θύρες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν αν ήταν διαθέσιμες, αλλά η υπόθεση για αυτές δεν μπορεί να καταλήξει σε ασφαλές συμπέρασμα και υπάρχουν αποδεκτές εναλλακτικές. Αν αυτό είναι σωστό, τότε το ζήτημα επιλύεται υπέρ της μίας θύρας μόνο με θεώρηση της υπόλοιπης αρχαιοελληνικής κωμωδίας και τραγωδίας.

Για την αναφορά του Αισχύλου στις γυναικείες πύλες, αν δεν υπήρχε δεύτερη θύρα στη σκηνή των *Χοηφόρων* υπάρχει καλός λόγος, πολύ καλύτερος από μια μικρή λεπτομέρεια της σκηνογραφίας. Ο όλος σκοπός του υπηρέτης είναι να οδηγήσει στην είσοδο της Κλυταιμήστρας. Οι γυναικείες πύλες είναι ένας θεμελιώδης σύνδεσμος, μιας και κάνουν την προσοχή να εστιαστεί στην Κλυταιμήστρα. Η αναφορά γίνεται για να τη θυμίσει, όχι για να την τοποθετήσει με ακρίβεια στο χωροταξικό σχέδιο του σπιτιού.<sup>1</sup>

Εκτενής αναφορά στη σκηνή γίνεται από τον Bain<sup>2</sup> στο Excursus II, όπου μιλάει για τις εντολές στους στίχους 877 κ.ε. Όπως αναφέρει ο Bain, από τους σχολιαστές μόνο ο Blass φέρνει στη σκηνή και ένα πλήθος ακολούθων μαζί με τον Θεράποντα. Αυτό προκύπτει από την ερμηνεία που δίνει στις εντολές στους στίχους 877 κ.ε. Η συνήθης θεώρηση των εντολών αυτών είναι ότι απευθύνονται σε αθέατα πρόσωπα, σε οποιονδήποτε που μπορεί να βρίσκεται πίσω από την θύρα, μέσα στο παλάτι, τη στιγμή εκείνη. Ο Blass ωστόσο διαχωρίζει τις δύο εντολές, θεωρώντας ότι το «ἀλλ' ἀνοίξατε.. τάχιστα» είναι μια κραυγή μέσα στο παλάτι για να τραβήξει την προσοχή οποιουδήποτε θα μπορούσε να είναι εκεί και ότι το «και γυναικείους...χαλᾶτε» απευθύνεται σε μια ομάδα ακολούθων στη σκηνή. Η σκηνοθεσία που προκύπτει από

<sup>1</sup> Taplin, ό.π., σελ.349-351

<sup>2</sup> Bain, David, "Masters, Servants and Orders in greek Tragedy", Manchester 1981, σελ.56-57

αυτό δεν είναι πολύ ικανοποιητική. Τίποτα δεν προσφέρουν οι εντολές αυτές στους ακόλουθους, εκτός κι αν υποτίθεται ότι πρέπει να τους φανταστούμε να προσπαθούν με την πόρτα μέχρι να ανοίξει η Κλυταιμήστρα (κάτι που θυμίζει κωμωδία) ή να τρέχουν αμέσως να φέρουν «μοχλούς» ή απλά να τρέχουν. Σε κάθε μια από αυτές τις σκηνικές αναπαραστάσεις η παρουσία τους θα αποτελούσε περισπασμό. Στην κατάσταση στην οποία έχει φτάσει το έργο, αυτό που απαιτείται είναι ένας θεράπων μόνος και όχι ένα πλήθος που θα μπορούσε ενδεχομένως να σχηματίσει φρουρά της Κλυταιμήστρας ενάντια στον Ορέστη και τον Πυλάδη. Σε σημείωσή του ο Bain επισημαίνει ότι αν (με την υπόθεση ότι οι υπηρέτες δεν είχαν χρόνο να φύγουν) υπήρχαν ακόλουθοι παρόντες όταν η Κλυταιμήστρα απαιτεί ένα τσεκούρι στο στ.889, θα είχαμε διάσπαση της προσοχής. Θεωρεί ότι ο υπηρέτης που δίνει τα νέα στην Κλυταιμήστρα φεύγει αμέσως μετά το στ.886, για να μην έχουμε την εντύπωση ότι μια μεταγενέστερη έξοδος μπορεί να σημαίνει ότι φεύγει ως απάντηση στην εντολή – σε αντίθεση με τον Tarlin– συμφωνεί μαζί του ωστόσο ότι στη σκηνοθεσία αυτής της σκηνής, η πρωταρχική σκέψη δεν πρέπει να είναι οι υποθετικές απαιτήσεις από τον περιορισμένο αριθμό υποκριτών.

Για το ζήτημα του αριθμού των θυρών στον Αισχύλο, η Dale και οι υποστηρικτές της ( Dale A.M. (1956) , “Seen and unseen on the Greek stage”, Wst 69, 96-106, - (1969) Collected Papers, Cambridge ) που πιστεύουν ότι μόνο μια θύρα ήταν διαθέσιμη στην τραγωδία και την πρώιμη κωμωδία, ανέπτυξαν μια αρκετά διαφορετική σκηνική παρουσίαση. Υπάρχει μόνο μία θύρα. Ο Θεράπων έρχεται στη σκηνή από αυτήν αναγκαστικά ώστε το κοινό να μπορεί να μάθει τι γίνεται στο εσωτερικό. Οι κραυγές του στους στ. 877 κ.ε. δεν είναι μια παράκληση να ανοίξουν οι πόρτες του σκηνικού οικοδομήματος, αλλά απευθύνονται στο υποθετικό εσωτερικό

του παλατιού όπου βρίσκονται τα διαμερίσματα των γυναικών. Η θύρα του σκηνικού οικοδομήματος είναι ακόμα η «έρκεια θύρα». Ο Tarlin δεν αναφέρει την ερμηνεία των Diels – Blass για τους στ.877 κε. Στην πραγματικότητα η σκηνική παρουσίαση που προτείνει θα αφαιρούσε τις δυσκολίες για τα διαφορετικά πρόσωπα στα οποία απευθύνονται οι δύο εντολές, δυσκολίες που προκύπτουν από τη σκηνοθεσία με τις δύο πόρτες. Αν φανταστούμε τον Θεράποντα να φωνάζει τις οδηγίες του μακριά από το εσωτερικό του σπιτιού, δεν υπάρχει ανάγκη για σκλάβους στη σκηνή, που θα έπρεπε να παραβιάσουν μια θύρα στη σκηνή. Η θύρα που πρέπει να παραβιαστεί βρίσκεται στο εσωτερικό και οι εντολές δίνονται σε άτομα που επίσης βρίσκονται μέσα στο κτίσμα και έξω από την υποθετική θύρα. <sup>1</sup>

**Στ. 883-84:** χωρίς αμφιβολία οι σίχοι αυτοί εκφωνούνται από το Χορό. Ο υπηρέτης δεν θα έλεγε ότι ο επικείμενος θάνατος της βασίλισσας είναι «πρὸς δίκην». <sup>2</sup>

#### **Στ. 885**

Ο υπηρέτης μανιωδώς φωνάζει για δέκα σίχους πριν την είσοδο της Κλυταιμίστρας. Αλλά ο πανικός είναι χωρίς αποτέλεσμα. Αν και η Κλυταιμίστρα με ευστροφία ζητάει ένα τσεκούρι (889) δεν υπάρχει χρόνος να το φέρουν πριν την είσοδο του Ορέστη στο στ.892. Η ταχύτητα και η ένταση αυτής της σκηνής είναι αξιοσημείωτη.

#### **Στ.885**

Δύο συμβάσεις του ΑΕ θεάτρου βρίσκουν εφαρμογή τώρα, η μία που κρατά όλους τους φόνους στο παρασκήνιο και αυτή που κρατάει όλη τη δράση έξω από το σπίτι.

Αν σκεφτούμε το συγκεκριμένο παράδειγμα με όρους ρεαλισμού, πρέπει να δούμε ότι ο ακόλουθος δεν θα έτρεχε να φωνάζει την Κλυταιμίστρα που είναι μέσα. Ούτε θα έβγαινε έξω για να μάθει από έναν σκλάβο του σπιτιού ότι ο Αίγισθος σκοτώθηκε

---

<sup>1</sup> Baih, ό.π., σελ.58

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.206

μέσα. Αν θέλει ένα τσεκούρι (στ.889) θα έπρεπε να μείνει μέσα στο σπίτι. Αλλά ο Αισχύλος δεν θέλει να αναφέρει την αντιπαράθεση μητέρας και γιού, θέλει να δραματοποιήσει τη σκηνή και για να το κάνει αυτό πρέπει να φέρει όλους τους χαρακτήρες έξω από τον φυσικό τόπο της δράσης, δηλαδή από τη μεγάλη αίθουσα, όπου όλοι στέκονταν πάνω από το πτώμα του Αίγισθου.<sup>1</sup>

### ΣΤ. 889

Το ερώτημα που τίθεται από αυτό που ακολουθεί είναι αν ο Αισχύλος χρησιμοποίησε 4 υποκριτές για τους ρόλους του ακόλουθου, της Κλυταιμήςτρας, του Ορέστη και του Πυλάδη. Αν και αρκετοί σχολιαστές σκέφτηκαν ότι ο ακόλουθος μπορεί να βγαίνει από τη σκηνή ήδη από το στ.886 και να επιστρέφει ντυμένος ως Πυλάδης 6 στίχους αργότερα, μια τέτοια γρήγορη αλλαγή ενδυμασίας φάνηκε απίθανη σε άλλους σχολιαστές. Ακόμα και μια αλλαγή ενδυμασίας σε 10 στίχους, θεωρώντας ότι ο Πυλάδης δεν εισέρχεται μέχρι το στ. 900 είναι πολύ γρήγορη. Επομένως πρέπει να σκεφτούμε την πιθανότητα ο Αισχύλος να χρησιμοποίησε τέσσερις υποκριτές για τη σκηνή αυτή, πράγμα που θα την έκανε μοναδική στο αρχαιοελληνικό δράμα. Στην απόδοση των υποκριτών στους χαρακτήρες ο Pickard – Cambridge<sup>2</sup> διατυπώνει την άποψη ότι αν ο τριταγωνιστής είχε το ρόλο του Θεράποντα και του Πυλάδη θα έπρεπε να αλλάξει ενδυμασία αστραπιαία, ανάμεσα στους στίχους 886 και 899, κάτι δύσκολο, αλλά όχι απίθανο να συμβεί με την κατάλληλη εξάσκηση και θεωρώντας ότι ο Πυλάδης εισέρχεται λίγο μετά τον Ορέστη στο στ.892. Για την άποψη αυτών που διαφωνώντας με την τόσο γρήγορη αλλαγή υποστηρίζουν την εισαγωγή τέταρτου υποκριτή ο Pickard – Cambridge διατυπώνει την εκτίμηση ότι ενώ ο Αισχύλος θα

<sup>1</sup> Hogan, ό.π., σελ.137-138

<sup>2</sup> Pickard – Cambridge, Arthur, sir, *The dramatic festivals of Athens, 2<sup>nd</sup> edition by John Gould and D.M. Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 1968, σελ.140

μπορούσε να είναι αρκετά τολμηρός για μια τέτοια καινοτομία, δεν είναι απαραίτητο να υποθέσουμε ότι όντως το έκανε. Για τον Taplin<sup>1</sup>, ο ακριβής χειρισμός της εισόδου του Πυλάδη σχετίζεται με το ερώτημα του αριθμού των ομιλούντων υποκριτών. Γνωρίζουμε για τη χρήση από τον Αισχύλο του τρίτου υποκριτή, αλλά εδώ θεωρεί ότι ίσως χρειάζεται και ένας τέταρτος. Οι περισσότεροι σχολιαστές συμφωνούν ότι δεν θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιηθεί και έτσι η κυριότερη ανησυχία τους είναι να βρουν το χρόνο ανάμεσα στην έξοδο του υπηρέτη και την είσοδο του Πυλάδη, ώστε ο υποκριτής να μπορέσει να ολοκληρώσει μια γρήγορη αλλαγή. Καταλήγουν στο συμπέρασμα ότι ο υπηρέτης πρέπει να φεύγει μετά τον τελευταίο στίχο του στο 886 και ότι, αν και ο στίχος 889 θα παρείχε ένα κίνητρο για την έξοδό του, ο στίχος δεν χρειάζεται να απευθύνεται σ' αυτόν ή σε κάποιον συγκεκριμένα. Δεύτερον, είναι αποδεκτό ότι ο Πυλάδης δεν χρειάζεται να μπει μαζί με τον Ορέστη και οι περισσότεροι τον φέρνουν στο προσκήνιο αμέσως πριν από τον στίχο στον οποίο ο Ορέστης απευθύνεται σε αυτόν, δηλαδή το στ.899. Αυτό αφήνει στον υποκριτή περίπου 12 στίχους για να κάνει την αλλαγή. Αυτή η αποτίμηση της σκηνικής διαχείρισης προέρχεται από το σχόλιο στο στ.899, που λέει απλά: «μετεσκεύασται ὁ ἐξάγγελος εἰς Πυλάδην, ἵνα μὴ δ' ἔλωσιν».

Ωστόσο για τον Taplin η ανησυχία για μια μικρή λεπτομέρεια σκηνικής διαχείρισης, ενθαρρυνόμενη από ένα τμήμα αρχαίου σχολιασμού, οδήγησε στην παραμέληση των ευρύτερων δραματικών θεωρήσεων και της τραγωδίας ως έργο που εκτελείται στη σκηνή. Ο υπηρέτης δεν είναι σημαντικός, αλλά αν δεν υπήρχε το θέμα των τριών υποκριτών σίγουρα θα τον κρατούσαμε στη σκηνή μέχρι το στ.889. Ωστόσο το πιο σημαντικό είναι ότι ο Πυλάδης πρέπει να είναι με τον Ορέστη. Είναι το σιωπηλό μέλος

---

<sup>1</sup> Taplin, ὁ.π., σελ.352

ενός ζεύγους και θα έπρεπε να συνοδεύει τον σύντροφό του και όχι να ακολουθεί κατά πόδας λίγους στίχους αργότερα. Ο Ορέστης στρέφεται σε αυτόν στο στ.899 ακριβώς επειδή βρίσκεται ανελλιπώς στο πλευρό του. Είναι ακριβώς επειδή ο Πυλάδης συνόδευε τον Ορέστη για τόσο μεγάλο διάστημα σιωπηλός που αυτοί οι τρεις στίχοι ομιλίας είναι τόσο αποτελεσματικοί. Επιπλέον θα έπρεπε να έχει παρακολουθήσει την αντιπαράθεση μέχρι το σημείο που ζητείται η συμβουλή του (892-8). Θα ήταν περίεργο αν ο Ορέστης στρεφόταν σ' αυτόν ως μια τελευταία αυθεντία, αν δεν ήξερε ποια ήταν η κατάσταση. Και η είσοδός του στο στ.899 θα ήταν ένας διασπαστικός περισπασμός. Σύμφωνα με την «ορθόδοξη» περιγραφή η σκηνή είναι άδεια από όλους – εκτός από τον Ορέστη και την Κλυταιμίστρα. Και μετά εισέρχεται ο Πυλάδης. Οι εισοδοί στην αρχαιοελληνική τραγωδία είναι σημαντικά γεγονότα, όχι απλές εμφανίσεις. Τα ερωτήματα που θα προκαλούσε αυτή η είσοδος στα μυαλά των θεατών είναι άσκοπα και άσχετα. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο Πυλάδης θα πρόσθετε ακόμα μια είσοδο στην ασυνήθιστη σκηνή, την τέταρτη σε 25 στίχους. Αλλά οι υπόλοιποι (υπηρέτης, Ορέστης, Κλυταιμίστρα) συνθέτουν μία ακολουθία. Και ο Πυλάδης, όσο απαραίτητη και εκπληκτική κι αν είναι η συμβολή του, δεν είναι πιο σημαντικός από τον Ορέστη. Είναι αναμφισβήτητο λοιπόν ότι αν δεν υπήρχε το σχόλιο και ο κανόνας των τριών υποκριτών, κανείς δεν θα υπέθετε ούτε για ένα λεπτό ότι ο Πυλάδης μπήκε μετά τον Ορέστη.

Ο κανόνας για τον αριθμό των υποκριτών είχε πρόσφατα αλλάξει και δεν είναι σε καμία περίπτωση απίθανο να είχε επιτραπεί στον Αισχύλο να χρησιμοποιήσει τέταρτο υποκριτή για τρεις μόνο στίχους. Εναλλακτικά, έχοντας στο μυαλό μας τη χρήση της μάσκας και το μέγεθος του θεάτρου, είναι πιθανόν να χρησιμοποιήθηκε κάποιο

τέχνασμα ήχου. Για παράδειγμα, ο τρίτος υποκριτής να εκφωνεί τους στίχους του Πυλάδη από το παρασκήνιο.

### Στ. 889

Στην «Ορέστεια» το όπλο που χρησιμοποιεί η Κλυταιμήστρα στη δολοφονία του Αγαμέμνονα δεν περιγράφεται ποτέ ως τσεκούρι, αλλά πάντα, όταν διευκρινίζεται για το τι όπλο είναι, περιγράφεται ως σπαθί και είναι ένα σπαθί που βλέπουν στα χέρια της οι θεατές στο στ. 1372 κ.ε. του «Αγαμέμνονα». Στις «Χοηφόρες» επιλέγεται το τσεκούρι πιθανόν γιατί είναι μέρος της παραδοσιακής εκδοχής της υπεράσπισης του Αίγισθου από την Κλυταιμήστρα έναντι του Ορέστη. Στην παραδοσιακή εκδοχή, ο θάνατος της Κλυταιμήστρας πιθανόν ακολουθούσε αμέσως μετά το φόνο του Αίγισθου και ο Ορέστης την σκοτώνει όντας σε αυτοάμυνα. Χωρίζοντας τους δύο φόνους, ο Αισχύλος εξαλείφει κάθε εξασθένηση του τρόμου της μητροκτονίας. Την ίδια στιγμή, δανειζόμενος το μοτίβο του τσεκουριού, δημιουργεί μια στιγμιαία αγωνία μήπως τελικά η Κλυταιμήστρα αντισταθεί στο φόνο της. Μπορεί να ελπίζει ακόμα ότι θα προλάβει να υπερασπιστεί τον Αίγισθο. Ο Paley λανθασμένα πιστεύει ότι ένα τσεκούρι όντως δίνεται στην Κλυταιμήστρα.<sup>1</sup>

### Στ.891 – 92

Η θύρα ανοίγει, δηλαδή χρησιμοποιείται το εκκύκλημα, δείχνοντας τον Ορέστη να στέκεται πάνω από το σώμα του Αίγισθου, που φυσιολογικά είναι ένα ομοίωμα.<sup>2</sup>

Αυτό βασίζεται στο γεγονός ότι η σωρός του Αίγισθου αναφέρεται συνεχώς, σαν να ήταν παρούσα. Στους πρώτους στίχους του Ορέστη υπάρχει το «τῷδε» και μετά η Κλυταιμήστρα απευθύνεται σ' αυτόν στο στ.893. Στο στ. 904 ο Ορέστης λέει « πρὸς αὐτόν τὸνδε σὲ σφάξαι θέλω», στο στ.906 ο Αίγισθος είναι «τούτῳ» και στον 907 «τὸν

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.289-290

<sup>2</sup> Rose, ό.π., σελ.207

ἄνδρα τοῦτον». Τέλος στο στ.917 ἡ ντροπή τὴν ὁποία ὁ Ορέστης υπαινίσσεται με τὸ «τοῦτο» εἶναι ἡ μοιχεία τῆς Κλυταιμῆστρας με τὸν Αἰγίσθο.

Ἡ ἐκδοχὴ τοῦ Taplin γιὰ τὴ σκηνοθεσία τῆς συγκεκριμένης σκηνῆς δὲν περιλαμβάνει τὸ ἐκκύκλημα. Θεωρεῖ ὅτι οἱ δεικτικὲς ἀντωνυμίες πού υπάρχουν στο κείμενο ἀπὸ μόνες τους δὲν ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ σωρὸς τοῦ Αἰγίσθου εἶναι στο σπτικό πεδίο τῶν θεατῶν, καθὼς καὶ χωρὶς αὐτὴν, οἱ ἀναφορὲς καὶ πάλι θα ἐβγαζαν νόημα. Ὁ Αἰγίσθος εἶναι μέσα στο σπῖτι, ἡ εἰκόνα τῆς σωροῦ τοῦ εἶναι ζωντανὴ στο μυαλό τοῦ Ορέστη καὶ τῆς Κλυταιμῆστρας (καὶ τοῦ κοινού). Θα ἦταν ἀκόμα ὡσεὶ παρών. Συνεχίζει μάλιστα ὁ Taplin ἀναφέροντας τούς λόγους γιὰ τούς ὁποίους ἡ σωρὸς δὲν θα ἔπρεπε νὰ εἶναι ορατὴ. Θα ἐμφανιστεῖ στη μεγάλη σκηνὴ στους στ.973 κ.ε. καὶ θα ἀφαιρούσε πολὺ ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα καὶ τὴ σημασία τῆς ἀποκάλυψης ἐκεῖ ἀν τὸ μισὸ εἶχε ἤδη ἐμφανιστεῖ. Ὑπάρχουν ἐπίσης πρακτικοὶ λόγοι. Ἀν χρησιμοποιούσαν τὸ ἐκκύκλημα, ὅπως εἶναι ἡ συνήθης ὑπόθεση, θα ἔπρεπε νὰ φανταστοῦμε τὸν Ορέστη νὰ εἰσέρχεται με αὐτὸ στο στ.892 καὶ νὰ σπρώχνονται μέσα σ' αὐτὸ οἱ ὑποκριτὲς στο στ. 930. Κάποιοι σχολιαστὲς, σε ἀμηχανία ἀπὸ τὶς δυσκολίες αὐτές, ὑποστήριξαν ὅτι ὁ Αἰγίσθος ἦταν ἀπλὰ ορατὸς μέσα ἀπὸ τὴν πόρτα. Ἀλλὰ αὐτὸ δὲν θα ἦταν πρακτικὸ. Αὐτὰ τὰ πρακτικὰ σημεῖα καὶ οἱ πιο σημαντικοὶ δραματικοὶ παράγοντες ὑποδεικνύουν γιὰ τὸν Taplin ὅτι ὁ Αἰγίσθος δὲν ἦταν θεατὸς στη σκηνὴ αὐτή.<sup>1</sup>

**Στ.894:** Ὁ Ορέστης ἀρχίζει νὰ τραβᾶει τὴ Κλυταιμῆστρα πρὸς τὴ σωρὸ τοῦ Αἰγίσθου. Εἴτε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πάλης εἴτε με ἐσκεμμένη ἐνέργεια τῆς Κλυταιμῆστρας, τὸ φόρεμα σκίζεται καὶ ἀποκαλύπτεται τὸ στήθος τῆς. <sup>2</sup> Με τούς γυναικείους ρόλους νὰ τούς ἀναλαμβάνουν ἄντρες ὑποκριτὲς, ἡ σκηνικὴ παρουσίαση πιθανόν συνάντησε

<sup>1</sup> Taplin, ὁ.π., σελ.351-356

<sup>2</sup> Rose, ὁ.π., σελ.207



σημαντικές δυσκολίες. Ο Taplin μάλιστα αρνείται ότι ένας ηθοποιός θα μπορούσε όντως να αποκαλύψει το στήθος και μια χειρονομία θα έπρεπε να είναι αρκετή.<sup>1</sup>

### Στ. 900 – 902

Η έκκληση του Ορέστη στον Πυλάδη θα ήταν απροσδόκητη, αφού μέχρι τώρα το κοινό πρέπει να είχε υποθέσει ότι ο Πυλάδης είναι κωφόν πρόσωπο. Όπως παρατηρεί και ο Taplin<sup>2</sup>, είναι δυνατόν, αλλά μάλλον απίθανο ο Πυλάδης να μιλούσε στα χαμένα τμήματα του Προλόγου. Αν όχι, τότε το μόνο σημείο που μιλάει είναι στο στ.900-902. Πιθανότατα το κοινό θα είχε συμπεράνει από νωρίς ότι ο Πυλάδης είναι κωφόν πρόσωπο, ως το έλασσον μέρος ενός σταθερού ζεύγους χαρακτήρων. **Στ.904**

Ο Ορέστης στρέφεται από τον Πυλάδη στην Κλυταιμίστρα.<sup>3</sup>

**Στ.930** Ο Ορέστης αποσύρεται στο εσωτερικό του παλατιού, σέρνοντας την Κλυταιμίστρα.<sup>4</sup> Ο Αίγισθος βρίσκεται μέσα και ο Ορέστης σκοπεύει να σκοτώσει την Κλυταιμίστρα δίπλα του. Έτσι η είσοδος σημαίνει για την Κλυταιμίστρα θάνατο. Στο στ.904 ο Ορέστης λέει πράγματι «έππου» και μπορεί η σκηνική ομαδοποίηση να ενισχύει την ιδέα ότι είναι η πράξη της εισόδου στο παλάτι που θα σημάνει το θάνατο της Κλυταιμίστρας. Στο στ.930 μπαίνουν μαζί μέσα. (το έππου μπορεί να σημαίνει απλά συνόδευσε).

### Στ.972-3

Ανοίγει η θύρα του παλατιού (δηλ. χρησιμοποιείται το εκκύκλημα) δείχνοντας τον Ορέστη να στέκεται πάνω από τις σωρούς του Αίγισθου και της Κλυταιμίστρας. Η στάση του υπονοεί αυτή της Κλυταιμίστρας στο Αγαμ. 1372.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.293

<sup>2</sup> Taplin, ό.π., σελ.334

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.295

<sup>4</sup> Rose, ό.π., σελ.210

<sup>5</sup> Rose, ό.π., σελ.215

Η υπόθεση της χρήσης εκκυκλήματος στη συγκεκριμένη σκηνή ανάγεται σε έναν αρχαίο σχολιαστή - «άνοίγεται ή σκηνή και ἐπί ἐκκυκλήματος ὁράται τα σώματα» - Για τον Taplin<sup>1</sup> οι ενστάσεις που εγείρονται για τον «Αγαμέμνονα» (στ.1379) ισχύουν κι εδώ, αλλά με ακόμα μεγαλύτερη βαρύτητα. Πάνω απ' όλα, δεν υπάρχει καμία ένδειξη ότι η σκηνή τοποθετείται σε εσωτερικό χώρο, όπως στο στ.1379 του Αγαμέμνονα. Στην πραγματικότητα, ο Ορέστης καλεί τον ήλιο ως μάρτυρα στη σκηνή (στ.984 κε). Δεν είναι πειστικό να υποθέσουμε ότι ο Αισχύλος χρησιμοποίησε μια νέα και τεχνητή σύμβαση χωρίς καμία επεξήγηση, και μετά να υπονομεύει τη σύμβαση λίγους στίχους αργότερα. Επομένως και πάλι τείνει στη θεωρία ότι τα σώματα και το θεατρικό υλικό μεταφέρθηκαν στη σκηνή από βωβούς κομπάρσους, χωρίς αμφιβολία τους ίδιους ακόλουθους με αυτούς που κρατούν το ύφασμα στους στ.983 κε.

Αρκετοί σχολιαστές φέρνουν επίσης στη σκηνή ένα πλήθος Αργείων πολιτών γι' αυτήν την τελική σκηνή. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι ο Χορός των σκλάβων γυναικών δεν είναι το κατάλληλο κοινό για την υπεράσπιση του Ορέστη. Αλλά στην παράσταση αυτό δεν θα είχε σημασία. Θα μπορούσε κάποιος, αν ήταν απαραίτητο, να φανταστεί ένα αόρατο κοινό πολιτών, αλλά δεν υπάρχει λόγος να εμφανιστούν πραγματικά στη σκηνή. Ο Χορός σε κάθε περίπτωση εκπροσωπεί τον οίκο του Αγαμέμνονα και την πόλη ακόμα σε κάποιο βαθμό.

### **ΣΤ.980**

ἴδεσθε δ' αὐτε: Ο Ορέστης τραβάει την προσοχή διαδοχικά στους δολοφόνους, το χιτώννα και στο τέλος στον εαυτό του. <sup>2</sup> Ο Ορέστης πετάει ή οι ακόλουθοί του κρατούν το μανδύα στον οποίο ο Αγαμέμνων ήταν τυλιγμένος στο Χορό. Αρχίζουν να τον

---

<sup>1</sup> Taplin, ὁ.π., σελ.356-359

<sup>2</sup> Garvie, ὁ.π., σελ.320

ξετυλίγουν και τον απλώνουν στο πάτωμα της ορχήστρας ενώ ο ίδιος εκφωνεί τους στίχους 983-96.<sup>1</sup>

Υπάρχει οπτική αντιστοιχία αυτής της σκηνής με αυτή στον Αγαμέμνονα, στ.1372 κ.ε.

Υπάρχει ακόμα μια φορά το ύφασμα στο οποίο πιάστηκε ο Αγαμέμνονας. Ο Ορέστης το κρατάει ψηλά για να το δουν όλοι και να αναλογιστούν. Όταν τραβάει την προσοχή σε αυτό στο στ.980, αρχίζει στην πραγματικότητα με το «ϊδεσθε δ' αὔτε». Αυτό το «αὔτε» δεν είναι απλά μια επανάληψη του στ.973, ανάγεται στη σκηνή στον «Αγαμέμνονα». Φυσικά είναι το κοινό και όχι ο Χορός ή ο Ορέστης που ξαναβλέπουν το χιτώνα. Στον «Αγαμέμνονα» ωστόσο δεν υπάρχει καμία ένδειξη όπλου, αλλά ο Ορέστης πιθανότατα κρατά ένα ματωμένο σπαθί στο ένα του χέρι. Στο άλλο χέρι κρατά ένα κλαδί ικεσίας και ένα στεφάνι. Με αυτά θα πάει στους Δελφούς.<sup>2</sup>

Οι Ερινύες είναι κομμάτι της προαισχύλειας παράδοσης. Μόνο ο Ορέστης μπορεί να τις δει, είναι αόρατες τόσο για το Χορό όσο και για το κοινό. Το ότι ο Αισχύλος δεν επέλεξε να παρουσιάσει έναν δευτερεύοντα Χορό με τις Ερινύες δεν έχει να κάνει πιθανότατα με λόγους σκηνικής οικονομίας. Ο Αισχύλος επιθυμεί να τονίσει την απομόνωση του Ορέστη. Μόνο αυτός διέπραξε μητροκτονία, άρα μόνο αυτός μπορεί να δει τις Ερινύες. Πιο σημαντικό, ο δραματικός αντίκτυπος του Προλόγου και της Παρόδου στις Ευμενίδες θα είχε μειωθεί σημαντικά αν οι Ερινύες εμφανίζονταν τώρα στο κοινό. Για το κοινό εγείρεται μια γνήσια αμφιβολία για την αντικειμενική ύπαρξή τους, που θα λυθεί στο τελευταίο έργο.<sup>3</sup>

### Στ.1007-9

---

<sup>1</sup> Rose, ό.π., σελ.216

<sup>2</sup> Taplin, ό.π., σελ.356-359

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.316-318

Ο Χορός απευθύνεται στη σωρό. <sup>1</sup>

### **Στ.1035**

Το στέφος δεν είναι στέμμα ή στέφανο που φοράει ο Ορέστης, αλλά το λευκό μαλλί με το οποίο είναι τυλιγμένο το κλαδί ελιάς των ικετών. Ο Ορέστης ή κάποιος από τους ακόλουθους πρέπει να το έφερε μαζί του όταν μπήκε στη σκηνή, ενεργώντας ήδη υπό τις οδηγίες του Απόλλωνα να πάει στους Δελφούς για εξαγνισμό από το μίasma. Δεν θα μπορούσε να βρίσκεται ήδη βολικά πάνω στη σκηνή. Δεν περίμενε να οδηγηθεί στην τρέλα από τις Ερινύες. Το κλαδί έρχεται σε αντίθεση με το σπαθί που ο Ορέστης φέρει ακόμα στο άλλο χέρι και με το σπαθί που πιθανότατα έφερε η Κλυταιμίστρα στην αντίστοιχη σκηνή του «Αγαμέμνονα». <sup>2</sup>

### **Στ.1050**

Ο Ορέστης ξεκινάει την έξοδο από τη σκηνή, αλλά η κορυφαία του Χορού τον κρατάει για λίγα λεπτά ακόμα. <sup>3</sup>

### **Στ.1065**

Ο Ορέστης αποχωρεί. Ο Χορός τον αποχαιρετά από τη σκηνή με ένα σύντομο αναπαιστικό άσμα. Μόλις φεύγει ο Ορέστης, ο Χορός γρήγορα διασκορπίζεται από μια πάροδο και όχι μέσα στο παλάτι, με λίγους αναπαιστικούς στίχους σοκαρισμένης απάντησης. Το έργο τελειώνει κυριολεκτικά με μία ερώτηση. <sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Garvie, ό.π., σελ.330

<sup>2</sup> Garvie, ό.π., σελ.340

<sup>3</sup> Garvie, ό.π., σελ.346

<sup>4</sup> Taplin, ό.π., σελ.361

## Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι ο εντοπισμός των σκηνοθετικών ζητημάτων και η παρουσίαση των προτάσεων που έγιναν για την αντιμετώπιση των ζητημάτων αυτών στην τραγωδία του Αισχύλου «Χοηφόρες». Αρχικά παρατίθενται τα στοιχεία που διαθέτουμε για το θέατρο στην αρχαιότητα γενικά, το θέατρο την εποχή του Αισχύλου και πιο συγκεκριμένα στις «Χοηφόρες». Αναλύοντας την τραγωδία κατά στίχον, παρουσιάζονται τα σημεία εκείνα του κειμένου που σχετίζονται με τη σκηνοθεσία της, όσον αφορά το σκηνικό οικοδόμημα, την παρουσία των υποκριτών στο σκηνικό και εξωσκηνικό χώρο, την ενδυμασία ή τα αντικείμενα που αυτοί φέρουν, καθώς και τη χρήση μηχανών, όπως το εκκύκλημα.

## Abstract

The aim of the present thesis study is to identify the issues regarding the stagecraft of the Aeschylean tragedy "Libation Bearers" (Choefori) and to present the proposals made to address these issues. Firstly we presented the elements of theater in ancient Greece in general, the theater at the time of Aeschylus and more specifically in the "Libation Bearers". Analyzing the tragedy in verse, we presented the points of the text associated with the direction of it, the stage building, the presence of actors in the on- stage and off – stage area, the costumes they attire and the objects they are carrying, as well as the use of machines such as the ekkyklisma.

**Βιβλιογραφία**

- Arnott Peter D., *Public and performance in the ancient greek theatre*, London&New York: Routledge 1989
- Baldry, H.C., *The greek tragic theatre*, London, Chatto and Windus, 1971
- Canavan, John Peter, *Studies in the staging of Aeschylean tragedy*, Columbia University, Ph.D., 1972
- Dinsmoor, W.B., “The Athenian Theatre of the Fifth Century” in *Studies Presented to David Moore Robinson I.*, ed. G.E.Mylonas, St. Louis 1951
- Garvie, A.F. , *Aeschylus, Choepori, With introduction and Commentary*, Clarendon Press, Oxford, 1986
- Green, J.R., *Theatre in ancient greek society*, London : Routledge 1994
- Herington, John, *Αισχύλος*, μετάφραση Μαρία Γιούνη, Θεσσαλονίκη 1988
- Hogan, James C, *A commentary on the complete greek tragedies: Aeschylus*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1984
- Lesky, Albin, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, μετάφραση Αγαπητού Γ. Τσοπανάκη, Θεσσαλονίκη 1972
- Lesky, Albin, *Η τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, μετάφραση Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα 1990
- Murray, Gilbert, *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας*, μετάφραση Βασίλειος Μανδηλαράς Αθήνα 1993<sup>2</sup>
- Pickard – Cambridge, Arthur, sir, *The dramatic festivals of Athens, 2<sup>nd</sup> edition by John Gould and D.M. Lewis*, Oxford: Clarendon Press, 1968

- Rose, H.J., A commentary on the surviving plays of Aeschylus, vol.2, Amsterdam, 1958
- Sifakis G.M., «Children in greek tragedy», BICS 26 (1979):68-77
- Taplin, Oliver, *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford at the Clarendon Press, 1977
- Webster T.B.L., *Greek Theatre Production*, London: Methuen, 1956